

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**UMA VERSÃO CÉNICA DE O *PRINCIPEZINHO***  
**COM PEDRO PENIM**

RELATÓRIO DE ESTÁGIO

---

**Mafalda de Amaral Rezende Rocha Pereira**

**Para a obtenção do grau de Mestre em Teatro -  
especialização em Artes Performativas.**

**AMADORA, NOVEMBRO/2018**

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**UMA VERSÃO CÉNICA DE *O PRINCIPEZINHO* COM  
PEDRO PENIM**

**MAFALDA DE AMARAL REZENDE ROCHA**

**PEREIRA**

Relatório de Estágio submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para  
cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em  
Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação  
científica de Armando Nascimento Rosa, Professor adjunto da área de Teoria.

AMADORA, NOVEMBRO /2018

## **AGRADECIMENTOS**

Quero agradecer a todos os que têm caminhado comigo e que contribuíram para tornar o meu estágio uma experiência inesquecível:

ao Pedro que me recebeu tão bem e que me ensinou tanto;

aos atores, cinco artistas incríveis, que tanto me inspiraram;

à Patrícia da Universal, que me ajudou na superação de mim própria;

à produtora La Perla 29, que me integrou, como se eu fizesse parte desta equipa;

a todos os técnicos do Teatro da Trindade, que me acolheram tão bem;

ao estagiário e técnico José Gustavo, que me acompanhou desde a chegada ao Teatro até ao último momento, transmitindo todos os seus conhecimentos, colaborando e oferecendo-me sempre a sua preciosa ajuda;

a todo o grupo docente da Escola Superior de Teatro e Cinema, mais concretamente ao Professor Armando Nascimento Rosa, profissional de uma bondade gigante, que sempre se disponibilizou para me ajudar na concretização deste relatório;

a todos os artistas e professores que conheci e que, de algum modo, influenciaram o meu percurso, revelando-me sempre novas possibilidades;

à minha família e amigos, que fizeram questão de assistir ao espetáculo, tendo-me apoiado incondicionalmente nesta caminhada artística, crendo, por vezes, mais em mim do que eu própria. Não posso deixar de salientar os meus pais, que me ensinaram “a ver bem com o coração”;

a todas as minhas amigas que estão, neste momento, “noutros planetas”;

a vocês, que me cativaram e que são o segredo escondido dentro do meu coração, muito obrigada!

Encontramo-nos no asteroide B 612!

## ÍNDICE

RESUMO .....	6
PRÓLOGO: A IMORTALIDADE DO PRINCIPEZINHO .....	7
INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO GERAL DO PROJETO .....	9
CAPÍTULO I.....	11
1. ENCENAÇÃO: UMA QUESTÃO DE AUTORIAS .....	11
1.1 PEDRO PENIM E O ESPETÁCULO <i>O PRINCIPEZINHO</i> : A ADAPTAÇÃO DO TEXTO PARA PORTUGUÊS E A DIREÇÃO DE ATORES .....	16
CAPÍTULO II.....	21
2. A TEMÁTICA D'O PRINCIPEZINHO .....	21
2.1 ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: PERSPETIVAS BIOGRÁFICAS EM INTERAÇÃO COM A OBRA .....	21
2.2 LEITURAS SIMBÓLICAS DO CLÁSSICO DA LITERATURA DO SÉC. XX.....	24
CAPÍTULO III.....	31
3. O ESTÁGIO .....	31
3.1 A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHOS E O PROCESSO DE ENSAIOS .....	32
3.2 OBSERVAÇÃO DO TRABALHO DO ATOR E DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS .....	35
3.3 A CARREIRA CÉNICA DO ESPETÁCULO MUSICAL .....	40
CONCLUSÃO: O PROCESSO DE UMA ESTAGIÁRIA .....	48
BIBLIOGRAFIA .....	511
WEBGRAFIA .....	52
ANEXOS .....	53
I. LISTA DE PRÉ-MONTAGEM.....	53
II. ROTEIRO DE POSIÇÕES DO ESPETÁCULO <i>O PRINCIPEZINHO</i> E RESPECTIVAS DEIXAS .....	56
III. DIÁRIO DE BORDO.....	59
IV. ENTREVISTAS .....	102

## ÍNDICE DE IMAGENS

• <b>IMAGEM 1</b> .....	10
• <b>IMAGEM 2</b> .....	40
• <b>IMAGEM 3</b> .....	44
• <b>IMAGEM 4</b> .....	63
• <b>IMAGEM 5</b> .....	64
• <b>IMAGEM 6</b> .....	64
• <b>IMAGEM 7</b> .....	65
• <b>IMAGEM 8</b> .....	66
• <b>IMAGEM 9</b> .....	66
• <b>IMAGEM 10</b> .....	76
• <b>IMAGEM 11</b> .....	79
• <b>IMAGEM 12</b> .....	82
• <b>IMAGEM 13</b> .....	83
• <b>IMAGEM 14</b> .....	90
• <b>IMAGEM 15</b> .....	91

## **ÍNDICE DE TABELAS**

- **TABELA 1.ROTEIRO DE POSIÇÕES.....56**

## **ÍNDICE DO CD**

- **PARTITURAS DAS MÚSICAS DO ESPETÁCULO ..... 2**
- **O GUIÃO ORIGINAL..... 94**
- **O GUIÃO PORTUGUÊS..... 152**
- **FOLHA DE SALA DO ESPETÁCULO ..... 206**
- **FOTOGRAFIAS DO ESPETÁCULO ..... 210**

## RESUMO

O presente relatório desenvolve-se no âmbito do estágio realizado enquanto assistente de encenação no espetáculo *O Príncipezinho*, baseado na obra de Antoine de Saint-Exupéry, do qual resultaram registos da prática de um trabalho, dirigido pelo encenador Pedro Penim.

O estágio decorreu durante o último semestre do segundo ano do Mestrado em Teatro – Artes Performativas, lecionado na Escola Superior de Teatro e Cinema. Teve início no Pólo Cultural das Gaivotas e terminou no Teatro da Trindade, dividindo-se, assim, em dois momentos: ensaios e pré-produção e temporada do espetáculo.

Em ambas as fases procurarei descrever as várias aprendizagens. Ficam aqui, portanto, explicadas algumas das temáticas relacionadas com a história de *O Príncipezinho* e com o seu o autor, sem esquecer, a adaptação do texto, o processo de ensaios e de direção dos atores, assim como, a montagem e a apresentação dos espetáculos.

Ofereço os arquivos desta experiência como um pequeno contributo.

**Palavras-chave:** *O Príncipezinho*; Antoine de Saint-Exupéry; Pedro Penim; Teatro Musical; Teatro para a Infância; Encenação; Direção de Cena.

**Abstract:** This report is being developed in the context of the internship as an assistant director in the play *The Little Prince*, based on Antoine de Saint-Exupéry book, which resulted in records of the practice of a work directed by Pedro Penim.

The internship took place during the last semester of the second year of the Master in Theatre - Performative Arts, taught at the Superior School of Theatre and Cinema. It began at the Centro Cultural das Gaivotas and ended at Teatro da Trindade, thus dividing it into two moments: rehearsals and pre-production and the show.

In both phases I'll try to describe the various learning. So here are explained some of the themes related to *The Little Prince* story, his author, the adaptation of the text, the process of rehearsals and the actors direction, as well as the assembly and presentation of the spectacles.

I offer these archives as a small contribution.

**Key words:** *The Little Prince*; Antoine de Saint-Exupéry; Pedro Penim; Musical Theater; Theater for Children; Staging; Scene Direction.

## **PRÓLOGO: A IMORTALIDADE DO PRINCIPEZINHO**

### Carta a Antoine de Saint-Exupéry

“O Príncipezinho é a pura amizade, a pura alegria de um encontro, a revelação do que há de mais belo e mais inocente no íntimo de nós. É a nossa infância esmagada debaixo do peso do tempo, sufocada sob os escombros do barulho e da agitação infrene. Se retirarmos toda essa inutilidade, o menino que já fomos há de voltar a aparecer. Se tão raramente aparece é porque não procuramos o silêncio, não paramos um pouco, não sabemos regressar ao começo do mundo, quando o olhámos pela primeira vez.”

Luís Silva Pereira, (in Santos, 2000: texto de contracapa)

Querido Antoine,

Escrevo-te esta carta para te dizer que encontrei o Príncipezinho!

Não me leves a mal pois, não te vou pedir desculpa pelo meu atrevimento, mas encontrei o Príncipezinho! A primeira vez que li a tua história devia ter dez anos de idade e confesso que não compreendi o que lhe aconteceu. “Mas, afinal, para onde é que ele foi?”, indaguei.

No entanto, agora, percebo tudo! Encontrei-o, em agosto de 2017, em Krusce, na Eslovénia. Não sei se andaste por lá, mas a Eslovénia é um pequeno país do Leste Europeu e é belíssimo! É limitado pela Áustria, Hungria, Croácia, Itália e pelo mar Adriático. Fixa bem esta paisagem para a conseguires identificar, se um dia voltares da missão de reconhecimento pelo vale do Ródano, que te levou a desaparecer, no último dia de julho de 1944 (Webster, 1994, p. 99)!

Também eu estava longe de casa. Saí, porque precisava de voltar a aprender a amar a minha Rosa! Tal como tu dizes: “Amar uma flor de que só há um exemplar em milhões e milhões de estrelas basta para uma pessoa se sentir feliz quando olha para o céu” (Saint-Exupéry, 2002, p. 30).

Todos nós já fomos crianças, outrora, mas é incrível como a avaliação que produzimos de nós próprios, das pessoas e de tudo o que nos rodeia, nos atraiçoa. Iludimo-nos com julgamentos e conceções que apenas nos conduzem a um lugar: à

solidão. Vivemos anulados pelas preocupações diárias e tornamo-nos adultos que se esqueceram da criança que foram. Entregamo-nos à monotonia e temos medo de deixar os nossos “mundinhos” e entrar no mundo dos outros para, assim, aprender com eles. Por onde anda a curiosidade e o espanto pela poesia da vida? E a inocência? E a esperança? E a imaginação?

O sentido da vida reside na sua simplicidade e foi isto que encontrei na Eslovénia: o prazer de viver o momento comigo e com os outros, graças à certeza da sua finitude. Encontrei o Príncipezinho e ele vive dentro de mim. Melhor, ele esteve e estará sempre comigo!

O Príncipezinho é um sinal de que nunca é tarde para voarmos atrás dos nossos sonhos. Então, sejamos como ele e tornemo-nos eternos imortais!

“Quando, em dezembro de 1940, atravessei Portugal de passagem para os Estados Unidos, Lisboa surgiu-me como uma espécie de paraíso luminoso e triste. (...) E, debaixo do seu sorriso, eu achava Lisboa mais triste do que as minhas cidades extintas” (Saint-Exupéry, 2015, pp. 13-14).

Antoine de Saint-Exupéry em *Carta a Um Refém*.

## INTRODUÇÃO: APRESENTAÇÃO GERAL DO PROJETO

*O Príncipezinho* é um espetáculo musical que engloba músicas e canções de diferentes estilos com efeitos visuais de vídeo *mapping* em três dimensões. Dirigido por Pedro Penim e produzido pela Universal Music Portugal, é uma versão da obra de Antoine de Saint-Exupéry, sendo uma adaptação da versão original de Àngel Llácer (ator e encenador), Marc Artigau (escritor), Manu Guix (compositor, pianista e diretor musical) e de La Perla 29 (produtora de teatro).

O estágio, enquanto assistente de encenação, teve início no dia 8 de janeiro e terminou a 29 de abril de 2018. Contudo, na segunda-feira seguinte (dia 30 de abril), ainda me desloquei ao Teatro da Trindade de forma a colaborar nas tarefas de produção.

Este trabalho tem como objetivo primordial resumir e relatar a minha experiência ao longo de todo o processo, daí ser uma espécie de depoimento pessoal, onde revelo as questões e inquietações por que passei, enquanto assistente do diretor de atores e enquanto artista que esteve por detrás de todo o trabalho desenvolvido, desde os ensaios no Pólo Cultural das Gaivotas, a passagem para o Teatro da Trindade, até ao momento em que fiquei sozinha com os cinco atores.

Engloba também o percurso artístico de Pedro Penim e explora eventuais questões relativas à criação, adaptação e montagem do espetáculo. Retrata ainda parte da vida e obra de Antoine de Saint-Exupéry, na tentativa de melhor perceber o mundo de *O Príncipezinho*, desenvolvendo as suas possíveis temáticas.

Durante a realização do estágio, foi utilizada a observação participante e não participante dos ensaios e das sessões. Na observação participante, “o observador, ao mesmo tempo que observa, interage com os actores observados. Isto dá origem a que o mestrando se aperceba da realidade” (Reis, 2010, p. 80). A observação não participante acontece quando “o investigador presencia o facto mas não participa no mesmo” (Reis, 2010, p. 80).

Esta técnica foi utilizada em conjunto com o inquérito por entrevista, “um instrumento privilegiado nos estudos descritivos, com uma abordagem qualitativa” (Reis, 2010, p. 82). Foram entrevistados todos os atores que constituem o projeto, os criadores Àngel Llácer e Manu Guix, e ainda Pedro Penim, responsável pela adaptação e direção da versão portuguesa.



*Imagem 1. Fotografia do espetáculo com a personagem Príncipezinho (Joana Brito Silva). Autoria: Filipe Ferreira.*

# CAPÍTULO I

## 1. ENCENAÇÃO: UMA QUESTÃO DE AUTORIAS

O espetáculo de teatro musical *O Principezinho* surgiu na sequência de um convite formulado, há cinco anos, precisamente em 2013, pela Fundação Saint-Exupéry, que já conhecia as criações de Àngel Llàcer e de Manu Guix. As ideias relativas à escrita da peça e à conceção do espetáculo partiram de Àngel Llàcer, que trabalhou conjuntamente com Marc Artigau na dramaturgia e na adaptação e, com Manu Guix, responsável pela escrita e composição das músicas. Em entrevista realizada a Llàcer, ele referiu que, apesar de já existirem inúmeras manifestações artísticas, que têm por base a obra de Antoine de Saint-Exupéry, nenhum espetáculo musical funcionara verdadeiramente, até à data, para a Fundação.

A adaptação da versão portuguesa do texto e das músicas esteve a cargo de Pedro Penim, bem como a direção dos atores: Diogo Bach, Joana Brito Silva, José Lobo, Mariana Pacheco e Paulo Vintém. Neste contexto, Penim foi responsável pela direção geral do espetáculo, mas não pela encenação, dado que esta não foi da sua autoria. Foi uma espécie de diretor geral, de ensaiador e até de facilitador, transmitindo aos cinco atores as ideias e a visão dos criadores. Pode ser considerado encenador, no sentido em que colocou em cena os seus conhecimentos técnicos, a sua experiência e competências adquiridas, assim como os materiais do espetáculo.

“Era necessário pôr o meu *know-how*, o meu percurso e aquilo que sei fazer ao serviço de *O Principezinho*” (Entrevista 2. Pedro Penim).

Este musical foi pensado e construído consoante as opções de Manu Guix, de Àngel Llàcer e da produtora La Perla 29. Tal não obsta a que o trabalho desenvolvido por Penim tenha envolvido, igualmente, um processo criativo. Uma criação que, segundo as palavras do artista, teve como objetivo “cumprir aquela autoria, que já estava pré-determinada” (Entrevista 2. Pedro Penim), e que relevou a sua originalidade na forma de trabalhar e de dirigir os cinco atores, todos eles intérpretes e pessoas singulares.

Por outro lado, a dimensão ampla e inclusiva deste espetáculo, como Penim refere, “tem quase como objetivo ser um espetáculo familiar e isso significa que pode ser visto e entendido por toda a gente” (Entrevista 2. Pedro Penim); mostrou-se

diferente dos trabalhos que tem desenvolvido com a sua companhia, uma vez que apresentam uma natureza mais experimental e uma linguagem mais complexa, não existindo um encenador específico e priorizando-se o trabalho coletivo e de grupo.

O Teatro Praga nasceu em 1995, sendo o seu núcleo fixo composto por André e Teodósio, Cláudia Jardim, José Maria Vieira Mendes e Pedro Penim e encontra-se sediado na Rua das Gaivotas, em Lisboa (Vieira et al, 2017, p. 100). No desenrolar das suas criações, cada elemento da companhia pode realizar várias funções, nomeadamente de escrita, de encenação e de interpretação. Existe a possibilidade de trabalharem à vez num espetáculo e até de gerirem, de forma diferente, as hierarquias e a participação de cada um, envolvendo diferentes colaboradores na construção de certos aspetos ou momentos, produzindo-se um discurso dentro do discurso (Vieira et al, 2017, p. 103).

No decorrer da construção do espetáculo, não existe uma hierarquia predeterminada entre os seus vários elementos constituintes (Vieira et al, 2017, p. 104). “Vídeos do Youtube, atores, música *pop* ou clássica, cenografia, filmes, figurinos, objetos de artes plásticas, sapatos, entre outros, são discutidos numa lógica interna à do trabalho que se está a desenvolver” (Vieira et al, 2017, p. 104). De entre as várias propostas, salienta-se a referência e a justaposição de temas ou objetos conhecidos pelo público, que quando se encontram sobrepostos ou associados, parecem desajustados (Vieira et al, 2017, p. 105).

Para além de encenador e ator, Pedro Penim tem desenvolvido o seu trabalho em diversas áreas, nomeadamente na escrita, tradução e formação, tendo-se já apresentado nestas funções em território nacional e em diversos países, tais como França, Itália, Brasil, Reino Unido, China, Alemanha, Espanha, Eslováquia, Turquia, Israel, Eslovénia e Hungria.

Venceu um Globo de Ouro na categoria de melhor espetáculo de teatro em 2015, o Prémio SPA Autores para melhor texto português representado em 2012, assim como, o Prémio Teatro SIC 12 anos, em 2012. No ano de 2003, recebeu ainda uma Menção especial do Prémio Acarte e o Prémio Teatro na Década (Anónimo, 2018).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Esta informação consta no site do festival Walk&Talk. Consultado a partir de: “[http://www.walktalkazores.org/Cartaz/Pedro\\_Penim?Edicao=2018](http://www.walktalkazores.org/Cartaz/Pedro_Penim?Edicao=2018)”

Assim, e continuando esta perspetiva, a forma de criar e o *input* criativo revelou-se totalmente diferente para Penim, pois este espetáculo é um produto já terminado, mas que foi necessário adaptar e que exigiu um trabalho contínuo com os atores, dado que desconheciam, o espetáculo e as canções. O próprio Pedro explicou que:

“Existia uma questão em relação ao meu papel, mas tentei sempre explicar nas entrevistas e nos programas, que na verdade, a palavra “encenador” em Portugal, usa-se quase como um sinónimo de autor do espetáculo. E de facto, n’*O Príncipezinho* eu não era o encenador do espetáculo, daí na ficha técnica não ser essa a designação que aparece. Penso que é mencionado “direção da versão portuguesa”” (Entrevista 2. Pedro Penim).

Jean Jacques Roubine esclarece na sua obra *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)* que o encenador é “quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos” (Roubine, 1982, p. 39). O mesmo autor esclarece ainda, o motivo de Antoine ter sido considerado “o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra” (Roubine, 1982, p. 25) e tal facto ocorreu devido ao nome do ator, encenador e cineasta francês constituir a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registou, mas também por ter sido o primeiro a estruturar e a organizar as suas produções, ideias e teorias da arte da encenação (Roubine, 1982, p. 25)<sup>2</sup>.

Aquilo que identifica o encenador é o facto de a sua obra ser muito mais “do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes. A verdadeira encenação dá um sentido global não apenas à peça representada, mas à prática do teatro em geral” (Roubine, 1982, p. 25). Para tal acontecer, a encenação decorre de uma visão teórica que engloba o palco e a plateia, isto é, o espaço, mas também o texto, o espetador e o ator (Roubine, 1982, p. 25).

O presente relatório parte, portanto, da constatação de que Àngel Llàcer é o encenador de *O Príncipezinho*, e o seu espetáculo não reflete apenas marcações das entradas e saídas das personagens, nem determina simplesmente as inflexões, os gestos ou as ações dos atores. Esta é uma encenação da sua autoria que, para além de refletir as

---

<sup>2</sup> Segundo as palavras de Roubine “Antoine redigiu cinco livretos que destinavam ao seu público. É no terceiro, datado de maio de 1890 e intitulado *Le théâtre libre*, que reúne o essencial das suas ideias sobre a encenação e a representação” (Roubine, 1982, p. 25).

suas preferências ou o seu gosto pessoal, traduz, conforme salienta Pedro Penim, em certa medida, o teatro musical que é produzido em Espanha.

“Houve uma coisa muito importante que o Àngel disse logo desde o início: que este é um espetáculo muito pessoal porque, para além de ser um grande fã de *O Príncipezinho*, esta história foi uma referência do seu crescimento e da pessoa que se tornou, sendo quase um código de honra” (Entrevista 2. Pedro Penim).

Para Àngel Llàcer o processo de transformação da obra no espetáculo de teatro não foi fácil, daí ter afirmado que:

“O mais complicado de conseguir foi a adaptação do livro, pois tivemos de o fazer de uma forma muito teatral. Digo sempre que um livro pode ser lido à velocidade que se entende, podes parar, podes reler, podes fazer o que bem entenderes! Num espetáculo de teatro não, uma vez que este começa e acaba. Então, tínhamos de saber exatamente o que queríamos explicar, e isso já foi mais complicado!” (Entrevista 1. Àngel Llàcer e Manu Guix).

O testemunho de Llàcer reflete, em certa medida, a afirmação de Peter Brook sobre o papel do encenador na sua obra *O Espaço Vazio*: “alguém que nos guia à noite por um território que desconhece – mas que também não tem outra hipótese, pois é obrigado a guiar, aprendendo o caminho à medida que vai avançando” (Brook, 2011, p. 55).

Peter Brook classifica ainda a função do encenador como algo estranha, visto que, apesar de não pedir para ser Deus, este seu lado está subentendido na tarefa que desempenha. Por outro lado, o encenador quer ser falível, ou seja, quer admitir a sua capacidade de falhar, mas existe sempre uma conspiração instintiva por parte dos atores para que seja assumido o seu papel de mediador e, adianta que existe uma necessidade desesperada da existência constante de um árbitro (Brook, 2011, pp. 54-55).

Os ensaios da versão original decorreram durante cerca de dois meses, e o musical já esteve em cena por toda a Catalunha, designadamente em Barcelona, no Teatro Barts. Segundo Llàcer, o espetáculo tem sido reposto todos os anos e o público nunca se cansa de o ver, havendo mesmo quem já o tenha visto oito vezes. As quinze músicas, os sons que ultrapassavam uma centena e as ilustrações em vídeo *mapping* conferem magia e dinamismo aos setenta e cinco minutos da peça. Para criar as músicas Manu Guix tentou procurar sons, conforme relatou em conversa:

“(…) Era claro que queria canções de vários estilos. Tentei procurar sons. O Príncipezinho tem um som que aparece sempre que entra em cena, mas quis criar músicas capazes, sobretudo, de transmitir magia, a magia presente na história. Especialmente no segundo ato, em que o Príncipezinho viaja por vários planetas, cada canção tem um clima muito concreto” (Entrevista 1. Àngel Llàcer e Manu Guix).

A ideia de fazer o espetáculo em Portugal surgiu quando os produtores da Universal Music assistiram ao espetáculo e decidiram trazê-lo para Lisboa, convidando Pedro Penim para integrar a versão portuguesa. Neste seguimento, a Ana Hernandez e a Patrícia Ferreira apresentaram-lhe o projeto, existindo já a possibilidade de integrar a programação do Teatro da Trindade, durante uma das suas temporadas.

Quando os criadores espanhóis se deslocaram a Lisboa com o objetivo de selecionar pessoas para integrar a equipa artística, estabeleceram-se os contactos entre Portugal e Espanha. Entretanto, o primeiro passo concretizou-se aquando do convite feito pela Universal Music a Pedro Penim para ver se haveria a possibilidade de desenvolverem um trabalho conjunto.

Posteriormente, Penim deslocou-se a Girona, na Catalunha, para assistir ao espetáculo e, assim ter uma melhor perceção da sua parte técnica. Decorreram várias fases até se iniciarem os ensaios da versão portuguesa: assistiu-se à versão original, conheceu-se os atores estrangeiros, percebeu-se, não só as suas características físicas, mas também o que era fundamental enquanto intérpretes, para depois ser possível realizar o espetáculo em Lisboa. A partir daí é que se começou a pensar nos atores.

A Universal Music Portugal tinha em vista alguns atores com quem lhe interessaria trabalhar, tendo ficado claro que, sendo este um projeto musical, deveria ter, pelo menos, dois artistas mais conhecidos do grande público. Não só iriam atrair mais público, mas também constituir uma espécie de chamariz, de modo a uma maior cobertura por parte da comunicação social. Enquanto se pensava quem seriam esses dois atores, o Pedro foi adaptando o texto do catalão para o português.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> A informação presente neste capítulo pode ser confirmada na sequência da entrevista realizada a Pedro Penim e que, está presente nos anexos deste relatório.

## 1.1 PEDRO PENIM E O ESPETÁCULO *O PRINCIPEZINHO*: A ADAPTAÇÃO DO TEXTO PARA PORTUGUÊS E A DIREÇÃO DE ATORES

“Uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão. Este processo ocorre dentro do dramaturgo e repete-se dentro do actor. Ambos podem apenas ter consciência das palavras; no entanto, para o autor e depois para o actor, a palavra é a pequena parte visível de uma forma gigantesca que não se vê. Alguns autores tentam fixar o significado e a intenção das suas peças com indicações cénicas e explicações, mas não podemos deixar de ficar impressionados com o facto de os melhores dramaturgos serem aqueles que se explicam menos” (Brook, 2011, p. 15).

Esta versão tem a duração de cerca de uma hora e quinze minutos e consegue contar os acontecimentos importantes da história, proporcionando ao espectador uma perspectiva bastante clara das aventuras do Príncipezinho pelos diversos planetas. O texto é constituído por dezassete cenas e por quinze canções<sup>4</sup>, reunidas em três atos<sup>5</sup>, que se desenvolvem em torno do Aviador (Saint-Exupéry), dos Crescidos, do Astrónomo Turco, da Rosa, do Rei, do Vaidoso, do Bêbado, do Homem de Negócios, dos Acendedores de Candeeiros, do Geógrafo, da Serpente e da Raposa. Os cenários em vídeo *mapping* conferem, ao mesmo tempo, uma dose de magia e de realismo aos planetas e personagens que o Príncipezinho vai conhecendo, contribuindo para a compreensão e para o envolvimento da história, tornando-a acessível a todas as faixas etárias.

A adaptação e tradução do texto e das músicas para português não foi, segundo Pedro Penim, um processo difícil, já que tinha escrito letras para canções de musicais e desenvolvido trabalhos de adaptação. Dadas as similaridades entre o catalão e a língua portuguesa, inicialmente, não se apercebeu da complexidade desta tarefa, que não se limitou apenas à tradução das canções, mas igualmente à imperatividade de as transformar.

---

<sup>4</sup> O musical *O Príncipezinho* é constituído por 15 canções, cujas pautas podem ser consultadas nos anexos do presente relatório: 1- Desenha Uma Ovelha; 2- Os Embondeiros; 3- A Rosa; 4- O Rei; 5- O Vaidoso; 6- O Bêbado; 7- Resultado; 8- O Acendedor De Candeeiros; 9- O Geógrafo; 10- O Meu Asteroide; 11- Quero Ser Teu Amigo; 12- A Minha Rosa; 13- Agora É Tão claro; 14- A Despedida; 15- Se Somos Príncipezinhos.

<sup>5</sup> A peça está ainda dividida em três atos. Ato I: O Príncipezinho; Ato II: A Viagem; Ato III: A Terra.

A primeira abordagem do texto escrito efetuou-se através da comparação de uma tradução já existente da obra do catalão para o português. Confrontou-se essa tradução com a versão portuguesa já editada e foi feita a adaptação, inicialmente, apenas do texto falado. Simultaneamente, realizou-se outro trabalho mais complexo e demorado, que consistiu na adaptação das letras das músicas e que teve uma enorme dimensão e importância, em virtude de este ser um espetáculo musical.

Este trabalho iniciou-se com as músicas mais emblemáticas do espetáculo, nomeadamente a canção da Rosa (*A Rosa*), a canção do Aviador (*Agora é Tão Claro*) e a canção do Príncipezinho (*Asteroide*). O diretor de atores também se deslocou a Barcelona para continuar este processo juntamente com Manu Guix e entender a construção das músicas. Seguiu-se também o acompanhamento em estúdio com o compositor catalão. Assim, foi possível perceber se o trabalho fazia sentido e se era compatível com a forma como Manu Guix havia composto as canções, e acreditava que a música devia fluir, assim como o seu ritmo e poesia.

A partir do trabalho desenvolvido nas três músicas elencadas anteriormente, Pedro Penim percebeu como proceder com as seguintes e passou cerca de quase dois meses a desenvolver a reescrita e adaptação das canções para português. Por volta de dezembro de 2017, terminou o guião, quer da parte falada, quer em relação às letras das canções.

Nessa altura, já tinha sido feita uma audição, embora restrita, pois tinham sido endereçados alguns convites e também surgido outros “atores-cantores”. Era necessário que os candidatos fossem bons atores e, devido à dificuldade do texto, tivessem experiência, mas também que fossem muito bons cantores. Características que Penim considerou necessárias quando teve acesso ao vídeo do espetáculo em catalão, e quando assistiu ao espetáculo ao vivo.

Uma das condições impostas a Pedro Penim para a escolha dos atores centrou-se no facto de terem de saber cantar muito bem, não serem apenas atores que cantam, mas serem cantores talentosos, atuando em simultâneo. As audições decorreram durante dois dias. Descobrir quem pudesse interpretar o Príncipezinho, seria eventualmente mais complicado, pois na primeira versão representada em Barcelona, a personagem começou por ser um rapaz de catorze ou quinze anos, que, numa segunda versão, foi substituído por uma rapariga. Ter um menor numa produção deste género exige sempre

requisitos complicados e impossíveis de conciliar, daí a direção artística ter entendido substituí-lo por uma atriz.

Na adaptação para português foi inevitável encontrar uma rapariga que pudesse interpretar a personagem do Príncipezinho, o que implicou questões vocais, porque é a única personagem que está quase sempre em cena, e que tem o maior repertório musical. Por conseguinte, e também por questões de fisionomia, teria de corresponder à imagem divulgada na obra. É de salientar que toda a energética do livro está presente no espetáculo graças a algumas imagens do vídeo *mapping* em três dimensões, que apresenta os desenhos feitos originalmente por Antoine de Saint-Exupéry. Descobrir o Príncipezinho foi, assim, a tarefa mais complicada.

Por outro lado, eram necessários dois atores bastante ambivalentes e versáteis para mudarem de personagem e cantar em diferentes registos. Trocar de personagem neste musical implica dominar vários registos vocais, pelo facto de o Príncipezinho, no decorrer da história, decidir sair do seu asteroide e visitar vários países, até chegar à Terra. É, durante este percurso, que surgem vários planetas habitados por inúmeras personagens, que seriam então interpretadas pelos dois atores.

Este espetáculo tem uma dimensão muito pessoal para Àngel Llàcer, conforme já mencionei antes, pois para além de ser um grande admirador da obra, a história constituiu uma referência para o seu crescimento e para a pessoa que é atualmente. Nesse sentido, outro dos fatores tidos em conta aquando da seleção dos atores foi a sua humanidade. Esta é uma característica que nem sempre é óbvia, podendo variar. Contudo, Pedro Penim atendeu ao pedido do ator catalão e conta que tentou procurar pessoas e artistas em quem pudesse confiar. Procurou-se confiança, camaradagem e descomplicação na forma de pensar, interpretar e trabalhar.

Este objetivo foi concretizado, porque o grupo se entendeu rapidamente, de forma espontânea, caracterizando-se sempre por uma grande capacidade de brincar. Isto foi realmente importante para o Pedro, que admitiu sentir-se feliz com a capacidade do grupo de se distanciar, mas, ao mesmo tempo, de se focar no trabalho.

“O trabalho de autoria é muito importante para este espetáculo, nomeadamente, na composição da música e do vídeo. Provavelmente, cinquenta por cento, ou mais, do sucesso do espetáculo prendeu-se com a escolha dos atores e ter essa sensação, de que eles facilitaram muito o meu trabalho, é raro. Quando comecei, nas primeiras semanas

de ensaios, percebi imediatamente que podia contar com eles para tudo e que eram, não só atores muito seguros, mas que eram amigos e isso é sempre muito bom quando acontece em processos de criação” (Entrevista 2. Pedro Penim).

O processo de tradução e adaptação das músicas e do texto não ficou totalmente concluído antes do início dos ensaios. Foi preciso pensá-lo e executá-lo e foi isto que aconteceu no decorrer dos meses de janeiro e fevereiro no Pólo Cultural das Gaivotas. Os ensaios constituíram uma espécie de laboratório, de local de aperfeiçoamento, adaptação, escolha e de substituição de palavras, procurando-se sempre, em conjunto, as que melhor se adaptavam à música e às vozes dos atores.

Nada seria possível sem as sugestões e o envolvimento do elenco, tanto nas canções, como na parte falada do espetáculo musical. A título meramente exemplificativo, na 14ª cena do 3º ato da versão catalã, a Raposa dirige-se ao Príncipezinho, dizendo: “No puc jugar amb tu. No estic domesticada...” (tradução de Àngel Llàcer e Marc Artigau, 2016, p. 42), que em português significa “não posso ir brincar contigo. Não estou domesticada...” (tradução de Pedro Penim, 2018, p. 40). A palavra “domesticar”, inicialmente, escolhida por Penim devido ao facto de também existir em português, rapidamente mudou para “cativar”, ficando “Não posso ir brincar contigo. Ainda não fui cativada” (tradução de Pedro Penim, 2018, p. 40).

Poderia constituir um problema para os fãs da obra a não utilização da palavra “cativar”, uma vez que esta expressão é tão conhecida na versão portuguesa. Vejamos a título de ilustração: “Não posso ir brincar contigo - disse a raposa. - Ainda ninguém me cativou...” (Saint-Exupéry, 2002, p. 67).

Embora este espetáculo seja muito fiel à obra, o que é igualmente considerado pela Fundação Antoine de Saint-Exupéry para a Juventude (Fasej)<sup>6</sup>, é possível identificar pequenas diferenças quando comparado com a versão original francesa, constituída por vinte e sete capítulos; disparidades que ocorreram devido a questões frásicas e por se ter optado por contar os momentos chave da história.

O espetáculo tem a capacidade de conceder vida a personagens que, na tradução portuguesa da obra, surgem apenas através das palavras do Aviador, como é o caso dos Crescidos e do Astrónomo Turco. Na obra de Saint-Exupéry, durante a chegada do Príncipezinho ao planeta do Rei, no X capítulo, o narrador afirma que esta personagem

---

<sup>6</sup> Consultar as entrevistas 1 (Àngel Llàcer e Manu Guix) e 2 (Pedro Penim) presentes nos anexos.

costumava dizer que se ordenasse a um general que se transformasse numa gaivota e se ele não obedecesse, a culpa seria apenas dele (Saint-Exupéry, 2002, p. 37), porém no espetáculo, no decorrer da sua canção, o Rei evoca um pinguim e uma borboleta (tradução de Pedro Penim, 2018, p. 20).

Os momentos de reflexão e de observação por parte do Príncipezinho e do Aviador tornam-se muito mais extensos no livro, sendo destacados no espetáculo os momentos de reflexão e de observação do Aviador, pelo facto de assumir o papel do narrador. Por sua vez, o quinto planeta é constituído apenas por um Acendedor de Candeeiros, ao passo que no espetáculo de Àngel Llàcer e de Manu Guix é habitado pelo Acendedor e pelo seu Ajudante: “o quinto planeta era muito curioso. Era o menor de todos. Só tinha espaço, à justa, para um candeeiro e um acendedor de candeeiros” (Saint-Exupéry, 2002, p. 49).

Na obra existem ainda duas personagens que não são contempladas no espetáculo. O Agulheiro, que está dentro de uma cabina e que surge assim que o Príncipezinho decide despedir-se da Raposa e deixar o Planeta Terra. Organiza as expedições de comboios e, com ele, o Príncipezinho descobriu que “só as crianças sabem do que andam à procura” (Saint-Exupéry, 2002, p. 76).

O Príncipezinho conhece ainda um Vendedor de comprimidos para tirar a sede, que acredita que se tomarmos um por semana deixamos de ter vontade de beber. Assim, é possível economizar tempo e poupar cinquenta e três minutos por semana. Quando o Aviador tem conhecimento desta história, está há oito dias no deserto e já não tem mais água na sua provisão (Saint-Exupéry, 2002, pp.76-77).

## CAPÍTULO II

### 2. A TEMÁTICA D'O PRINCIPEZINHO

Este capítulo reflete a minha necessidade de querer saber mais sobre Antoine de Saint-Exupéry, serei breve, por não tencionar afastar-me do propósito deste relatório.

#### 2.1 ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: PERSPETIVAS BIOGRÁFICAS EM INTERAÇÃO COM A OBRA

“(...) Ora encontramos o autor que explora a sua experiência interior nas profundezas e na escuridão, ora descobrimos outro autor que se afasta dessas áreas e explora o mundo exterior - cada um deles acreditando que o seu mundo é completo. Se Shakespeare não tivesse existido, seria perfeitamente natural haver uma teoria que nos garantisse a impossibilidade de combinar estes dois autores...” (Brook, 2011, p. 50).

Perante a supracitada afirmação vejo-me “obrigada” a acrescentar que Antoine de Saint-Exupéry é um autor que explora, ao mesmo tempo, a sua experiência interior e o mundo exterior, combinando também na perfeição “estes dois autores”.

Antoine de Saint-Exupéry nasceu dia 29 de junho de 1900, em Lyon, no número 8 da rue Alphonse-Fochier, perto da Place Bellecour, mais tarde designada rue du Peyrat. O arcebispo de Lyon permitiu um batismo provisório no dia seguinte ao do nascimento, tendo em conta que a família paterna teria de fazer uma viagem com a duração de um dia desde Le Mans e a família materna viria de comboio da Provença. Desta forma, poderiam convidar os familiares mais próximos para uma cerimónia solene de homenagem ao herdeiro do título de conde de Saint-Exupéry, cuja origem remonta ao século XIII (Webster, 1994, p. 18).

O nome do recém-nascido, Antoine Jean-Baptiste Marie Roger Pierre, foi outorgado pelo padre, François Montessuy, a 15 de agosto de 1900 (dia da Assunção). A certidão de batismo contém assinaturas de vários amigos e familiares, sendo a primeira a do pai, Jean de Saint-Exupéry, que veio a falecer três anos e nove meses depois, deixando a mulher com cinco filhos com idades inferiores a oito anos: Marie-Madeleine e Simone, as duas irmãs mais velhas e François e Gabrielle. Com Saint-Exupéry eram *as cinco crianças num jardim*, nome atribuído ao livro de memórias de Simone (Webster, 1994, p. 18). Este jardim foi o primeiro local de experimentação mecânica para o escritor francês (Webster, 1994, p. 20).

Com a morte do pai de Antoine, a família Saint-Exupéry passou a viver aos cuidados da tia Gabrielle, condessa de Tricaud, viúva marcada pela perda da sua única filha, que morreu com difteria com apenas 3 anos de idade (Webster, 1994, p. 22).

Antoine partilhou o quarto com o irmão François, em Saint-Maurice-de-Rémens, cuja vista dava para o jardim do castelo onde residiam. Na obra *Vida e Morte do Pequeno Príncipe*, Paul Webster refere a existência de uma divisão perto da cozinha destinada às refeições das crianças, que encaravam os adultos como seres de uma outra espécie, intolerantes e capazes de exercer toda a autoridade sobre a juventude, infligindo-lhes determinado tipo de castigos (Webster, 1994, p. 19).

Paul Webster revela uma das memórias de Saint-Exupéry, partilhada no seu livro *Piloto de Guerra*: aos cinco anos ouviu uma conversa entre dois tios. Um deles, ameaçou-o, dizendo-lhe que iria mandar vir uma máquina de chicotear dos Estados Unidos da América (Webster, 1994, p. 19).

Neste sentido, o desentendimento entre adultos e crianças acabou por se transformar num motivo de desespero para Saint-Exupéry. Os mais novos foram construindo refúgios, tornando-se os sítios espaços de brincadeira, que ofereciam uma mistura de sonhos e pesadelos e onde acreditavam estar escondido um tesouro (Webster, 1994, p. 20).

Tesouro esse mencionado no capítulo XXIV de *O Príncipezinho* através das palavras do Aviador: “(...) Na minha infância, vivíamos numa casa antiga onde se dizia que havia um tesouro escondido. Claro que nunca ninguém o conseguiu descobrir ou talvez nunca ninguém se tivesse dado ao trabalho de o procurar. Mas o facto é que ele encantava a casa toda. A minha casa tinha um segredo escondido no fundo do coração” (Saint-Exupéry, 2002, p. 78).

Paul Webster coloca até a possibilidade de Antoine ter lido o seu primeiro livro nesse sítio, com apenas quatro anos. Um manual sobre a produção do vinho e, do qual o escritor francês se veio a recordar quatro décadas mais tarde. Lembra-se de ter decifrado as palavras, sem, contudo, perceber o seu significado (Webster, 1994, p. 20).

Em 1920, Saint-Exupéry deixou o Liceu. Acabou por se matricular em arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris, apesar de não sentir ser essa a sua verdadeira vocação. A derradeira oportunidade de iniciar uma carreira na aviação, à

qual a família se opunha, surgiu em 1921, quando foi destacado para cumprir dois anos de serviço militar (Webster, 1994, p. 73).

Detentor de uma visão romântica das mulheres, virtuosas, cultas e ternurentas à semelhança da mãe, das irmãs e primas (Webster, 1994, p. 79). A figura materna marcou-o profundamente, constituindo desde a infância um grande apoio e conforto, o que se verificou através das inúmeras cartas trocadas entre eles, quase raras durante o período de exílio nos Estados Unidos da América, devido a um deficiente serviço de troca de correspondência (Webster, 1994, p. 247).

*O Príncipezinho* foi concebido em 1942 durante o exílio de Saint-Exupéry nos Estados Unidos. Claramente, um período de tristeza para o escritor, que se sentia dividido entre a mulher Consuelo e o enorme desejo de regressar ao serviço (Webster, 1994, p. 12).

Ainda segundo o mesmo autor, *O Príncipezinho* expõe as questões internas de Saint-Exupéry, relatando as inseguranças vividas no casamento. Caracteriza a obra como sendo uma fábula esotérica e uma declaração de amor a Consuelo, representada na personagem da Rosa. A relação dos dois era pautada por uma enorme exigência afetiva, gerando infidelidades de ambas as partes (Webster, 1994, p. 12); tópico que irei abordar no subcapítulo que se segue.

Não se sabe exatamente o momento em que Saint-Exupéry pensou em publicar *O Príncipezinho*. Sabe-se que Curtice Hitchcock, o seu editor americano, encomendou o livro depois ter visto um desenho referente à personagem principal num simples guardanapo de restaurante (Webster, 1994, p. 248).

Antoine de Saint-Exupéry foi dado como desaparecido na segunda-feira, dia 31 de julho de 1944, quando regressava à Córsega depois de uma missão de reconhecimento fotográfico ao sul de França. “O sul de França aguardava o fim de uma paz enganadora e as tropas aliadas estavam prestes a atravessar o Mediterrâneo para libertar a Provença da ocupação alemã” (Webster, 1994, p. 9).

Durante mais de vinte anos ultrapassara inúmeros acidentes de aviação. Naquele fatídico dia, era-lhe impossível movimentar-se para vigiar o inimigo e também não poderia utilizar o para-quedas (Webster, 1994, p. 9). O Lightning P-38 não dispunha de

nenhuma arma e, caso surgisse algum tipo de complicação, apenas poderia servir-se das capacidades de velocidade e altitude do avião (Webster, 1994, p. 9).

Foi visto, poucos minutos depois do meio dia, a baixa altitude, a oeste de Nice. Seguia em direção ao mar, acabando por desaparecer na baía dos Anjos, entre Nice e Mônaco (Webster, 1994, p. 9). Os testemunhos sugerem que se teria afastado da rota antes de se despenhar (Webster, 1994, p. 10). O desvio poderá ter ocorrido devido à vontade de visitar os seguintes lugares: Cabris, onde morava a mãe que visitara pela última vez em 1940, antes do exílio nos Estados Unidos da América; o castelo de La Môle, perto de Saint-Tropez, onde fora colocado o pai depois de morrer. Entre estes dois lugares estava, ainda, a igreja de Angay; local onde contraíra matrimónio, em 1931, com a sul-americana Consuelo Suncin. Poderia ter feito um pequeno desvio para leste e, assim, observar a vila onde disfrutara alguns dos melhores momentos com Consuelo (Webster, 1994, p. 10).

Tinha 44 anos quando o seu avião desapareceu. Publicou apenas cinco obras, mas a sua carreira poderia considerar-se numa fase estável. Nunca chegou a ter noção do seu sucesso e reconhecimento. *O Príncipezinho*, editado um ano antes da sua morte, é atualmente um dos livros franceses mais lidos, estando traduzido em, pelo menos, 80 línguas (Webster, 1994, p. 11).

Após a morte de Antoine de Saint-Exupéry, foram realizadas inúmeras buscas, todas sem sucesso. As circunstâncias exatas da sua morte são ainda um mistério, irmanadas, na ficção, com o desaparecimento da personagem Príncipezinho, que poderia assumir, na fábula, um carácter profético (Webster, 1994, p. 13).

## **2.2 LEITURAS SIMBÓLICAS DO CLÁSSICO DA LITERATURA DO SÉC. XX**

No decurso deste trabalho e ao estudar Antoine de Saint-Exupéry, deparei-me com alguns autores, que já versaram esta matéria. Tentarei, assim, estabelecer um paralelismo entre as seguintes obras: *Saint-Exupéry: Vida e Morte do Pequeno Príncipe* de Paul Webster (uma perspetiva biográfica do Aviador francês); *O Esoterismo do Príncipezinho de Antoine de Saint-Exupéry* de Yves Monin, (uma abordagem às personagens e à narrativa através de mensagens e simbolismos esotéricos) e *A Profundidade e a Superfície: Ensaio sobre O Príncipezinho de Saint-Exupéry* de José Gil (uma visão mais interpretativa da obra) .

Paul Webster entende a obra de Saint-Exupéry como sendo bastante diversificada. Considera os dois primeiros livros - *Correio do Sul* e *Vôo Noturno* - romances, porém não consente que os outros sejam resumidos a um só estilo ou categoria. Afirma ser redutor definir *Terra dos Homens* como uma narrativa de viagens, *Piloto de Guerra* como uma recordação de combate ou *O Príncipezinho* como um conto infantil (Webster, 1994, p. 11)

As obras *Correio do Sul* e *Piloto de Guerra* surgiram na sequência das suas experiências enquanto piloto na aviação civil ou durante a guerra de França, e a sua escrita remete-nos para as vivências da sua infância (Webster, 1994, pp. 11-12).

O referido autor defende a seguinte teoria: o Príncipezinho que conversa com Saint-Exupéry (enquanto a personagem Aviador) é, também, o próprio Antoine. Comprovam-no os temas centrais do livro, nomeadamente, a amizade e uma procura constante dos valores morais. A grande diferença relativamente aos outros livros não está no facto de *O Príncipezinho* se direccionar a um público infantil, mas sim, por esta história retratar a angústia da relação com Consuelo e com outras mulheres. Neste sentido, não é um simples estudo sobre a lealdade, porque retrata as conversas de Antoine com a esposa (Webster, 1994, p. 250). “Sabe, a rosa é você”, escreveu o piloto francês numa carta a Consuelo (Webster, 1994, p. 253).

Por sua vez, Yves Monin, apesar de partilhar a mesma opinião, transmite-nos uma visão mais esotérica. A “rosa do príncipezinho domina todo o conto de Saint-Exupéry e (...) é a verdadeira raiz desta obra” (Monin, 2000, p. 71). “(...) Germinara de uma semente vinda sabia-se lá de onde e o príncipezinho pusera-se imediatamente a vigiar esse rebento tão diferente de todos os outros” (Saint-Exupéry, 2002, p. 30). Surge no sétimo capítulo e se, por um lado, é mencionada diversas vezes e nas mais variadas circunstâncias a sua existência esclarece diversas questões, nomeadamente a viagem do Príncipezinho, a sua melancolia ou tristeza, a procura e, por último, o seu regresso (Monin, 2000, p. 71).

Reforça a importância desta personagem pela sua individualidade no mundo, fragilidade, ingenuidade, separação, singularidade e, em última instância, pela sua personalidade. Martirizara o Príncipezinho com as suas exigências e exibicionismo, provocando-lhe um dilema que o deixou infeliz: o facto de não ter acreditado nela, de

ter levado a sério palavras sem importância e de não a ter valorizado (Monin, 2000, pp. 71-73).

Considerando os últimos argumentos, o autor admite-nos ser fácil e, talvez até esperado, associar a Rosa a um ser humano, mais precisamente, à figura da mulher. Sabe, além disso, que Saint-Exupéry reconheceu a ligação da esposa Consuelo, incluindo, os respectivos conflitos, separação e amor, à personagem Rosa. Esta é uma “teoria”, portanto, irrefutável, se se considerar a afirmação deste comentador, ainda assim bem polémica, de “que toda a criação artística tem uma base autobiográfica” (Monin, 2000, p. 73).

Vai mais longe ao afirmar que a mulher simbolizada pela Rosa é uma mulher dessexualizada, elevando-se à categoria de símbolo espiritual (Monin, 2000, p. 73). A Rosa do Príncipezinho remete-nos para o amor. A própria Rosa tem uma forma circular, as suas pétalas apresentam-se sob a forma de coração e na simbologia dos Rosa-Cruz representa a procura do conhecimento científico. Isto leva Monin a deduzir que o Príncipezinho não atingira o conhecimento científico, neste caso, prático da sua flor por se ter recusado a ver dentro dela, algo invisível aos olhos, antes de ter percebido a importância de uma investigação quotidiana, geradora de alegria (Monin, 2000, p.74).

Conclui, afirmando que, a flor do tarot saint-exuperiano é, simultaneamente, mulher, amor e conhecimento (Monin, 2000, p. 75). A viagem ensinará ao Príncipezinho “a impossibilidade de ser feliz sem ser responsável por um ser amado (e) a perenidade do sofrimento (...) enquanto premissas indispensáveis da felicidade” (Monin, 2000, p. 75).

Não posso deixar de partilhar a teoria de Yves Monin referente ao Aviador que define esta palavra enquanto ofício, vocação, mas também, enquanto condutor de homens ou profeta: “O piloto é aquele que conduz, naturalmente, mas também o que se conduz a si mesmo” (Monin, 2000, p. 93).

Adianta que, segundo a astrologia e embora seja nativo de caranguejo, quem escolhe esta profissão é um homem de ação e de elemento sagitário (no céu astrológico de Antoine cruzam-se vários planetas neste lugar) e de balança, porém, a um nível mais inconsciente. Baseado na classificação de A.Y. Tayler e de H.W. Heyer, na numerologia, situa-se entre os números dois e três, tendo em conta a data do seu

nascimento (Monin, 2000, p. 94). Infelizmente, não detenho qualquer tipo de conhecimentos em numerologia para conseguir elucidar quem lê este relatório.

Numa perspetiva mais simbólica, a imagem do avião pode corresponder a um carro voador. Yves Monin serve-se, portanto, de Jung para explicar a relação existente entre um veículo e as características da vida interior do homem, pois o voo e a avaria do avião indicam, simbolicamente, uma vontade profunda de espiritualidade por parte de quem escreveu o livro e do herói retratado (Monin, 2000, p. 95).

O citado autor aceita que Yves Le Hir relacione o motor avariado à verdadeira alma de Saint-Exupéry (Monin, 2000, p. 96). Posteriormente, defenderá que embora o seu coração despedaçado tenha perdido a sensibilidade, a lucidez permanece ainda no Aviator por fazer parte das pessoas crescidas que se recordam de ter sido crianças (Monin, 2000, pp. 96-97).

No deserto, o Aviator irá encontrar a única pessoa com quem consegue falar. A reparação do motor do avião não será fácil, e ocorre quando o Príncipezinho decide voltar ao seu asteroide, ou seja, quando o autor deixa de precisar dele (Monin, 2000, p. 98).

Neste sentido, a avaria no deserto corresponde a uma avaria interna do Aviator que necessita de comunicar e de meditar. Consertará o motor no decorrer da sua viagem interna, vivendo uma transformação física e espiritual, pois passou do vazio e da seriedade do adulto à plenitude de quem consegue voltar a pilotar o seu avião e, ao mesmo tempo, apresentar o caminho aos homens (Monin, 2000, p. 98).

Monin termina a abordagem a este tema dizendo que o Aviator é o homem que já não tolera a superficialidade do quotidiano. Voltou-se, por isso, para a amizade, para a compreensão dos valores da vida, para a infância enquanto condutor do indivíduo, mensageiro, piloto divino e, até, guia espiritual (Monin, 2000, p. 98).

José Gil faz uma leitura diferente, mas não menos importante, de *O Príncipezinho*. Começa por nos apresentar o problema de Saint-Exupéry: a solidão, a falta de comunicação e compreensão entre os seres humanos, mais concretamente, entre os adultos e as crianças. Antoine de Saint-Exupéry dirige-se aos adultos de forma calma e íntima, “como se com eles não tivesse nenhuma dificuldade em comunicar” (Gil, 2003

p. 11) e é, assim, estabelecida uma cumplicidade com o leitor ainda antes de contar o seu encontro com o Príncipezinho (Gil, 2003, p. 11).

O filósofo, ensaísta e professor português divide a narração do conto em três níveis:

- A. **O das relações Narrador-Leitor:** Em *O Príncipezinho* o narrador dirige-se ao leitor com o intuito de lhe contar a história da sua infância e, mais tarde, as aventuras no deserto do Saará. Este é um dos exemplos da referida relação: “Devem calcular como me intrigou aquela inconfidência sobre «outros planetas»” (Saint-Exupéry, 2002, p. 16).<sup>7</sup> José Gil destaca o apelo feito ao leitor na última página do livro como sendo fundamental à arquitetura da obra na relação entre o narrador e o leitor, que é também uma das personagens principais.
- B. **O das relações Narrador-Príncipezinho:** Neste plano dá-se o encontro dos dois, a sua discussão relativa às ovelhas e rosas, bem como a procura de um poço no deserto e a reconciliação final.
- C. **O das relações Príncipezinho-flor:** Compreende a história do Príncipezinho no seu planeta, o desgosto com a Rosa, o exílio e a viagem (Gil, 2003, pp. 11-12).

Segundo José Gil o autor pretende criar uma relação de cumplicidade com o leitor. Serve-se, por isso, de uma imagem mitificada da infância e conta que aos seis anos de idade viu a ilustração de um livro no qual uma jiboia engolia um elefante. Decidiu fazer o seu primeiro desenho, mostrar às pessoas crescidas e perguntar-lhes se o desenho lhes metia medo (Gil, 2003, p. 16). Deste modo, parece obrigar “o leitor a partilhar a sua ideia da criança poético-amável: propõe a sua «obra-prima» de infância para que o leitor sorria com benevolência” (Gil, 2003, p. 16). O desenho nº1 não provocara qualquer tipo de medo, assemelha-se até a um chapéu (Gil, 2003, p. 16).

É, deste modo, que o narrador se dirige ao leitor - de adulto para adulto - e tentando criar a tal cumplicidade “nas costas da criança «que não sabe»” (Gil, 2003, p.16). Esta relação sofrerá uma alteração assim que o narrador ouve a resposta das pessoas crescidas e, enquanto criança, se apercebe da incapacidade delas, falta de perspicácia nas palavras de José Gil. O desenho não era um chapéu, mas sim uma jiboia

---

<sup>7</sup> José Gil dá precisamente este exemplo de *O Príncipezinho* no seu ensaio. Achei por bem citar a versão que estou a acompanhar.

a digerir um elefante. É aqui que o leitor compreende que não se deveria ter rido da ingenuidade das crianças, ainda que amavelmente. Ele é que é ingênuo e necessita de uma explicação para perceber como é o desenho nº1 (Gil, 2003, pp. 16-17).

Então, o leitor que julgava fazer parte, juntamente com o narrador, de um conhecimento próprio dos adultos, percebe que o seu saber esconde um falso conhecimento. Provavelmente, a criança tinha razão em sentir-se orgulhosa do seu desenho, afirma José Gil. Alerta-nos para o perigo de três sentimentos a serem evitados: espanto, vergonha e medo de fazer parte da categoria dos crescidos, pois nunca percebem nada sozinhos (Gil, 2003, p. 17). “Primeiro, obviamente para não se sentir estúpido; mas, sobretudo, porque estará em causa a sua relação com o Narrador e o seu texto” (Gil, 2003, p. 17). Mais adiante, defenderá que “toda a leitura da obra depende da atitude do leitor perante os dois desenhos” (Gil, 2003, p. 19).

Procurei centrar-me “no tema Narrador-leitor-criança” para melhor apresentar a opinião de José Gil sobre a flor. No início do seu ensaio já havia mencionado que “a relação príncipezinho-flor representa um caso privilegiado da relação geral adulto-criança” (Gil, 2003, p. 14)

A flor que motivou a partida do príncipezinho não é um embondeiro. Aliás, é quase o oposto a um embondeiro (Gil, 2003, p. 50). A própria descrição demonstra-nos isso: “mas a flor nunca mais acabava de se arranjar, de se pôr bonita, sempre trancada naquele quarto verde. Escolhia as cores com todo o cuidado” (Saint-Exupéry, 2002, p. 31). Porém, o seu aparecimento assemelha-se ao de uma ervinha daninha. Não o era, mas, a percepção do Príncipezinho reflete uma negatividade de certa forma associada aos embondeiros. (Gil, 2003, p. 50)

São visíveis as diferenças de natureza entre os embondeiros e a flor. A primeira, diz respeito a uma precisão e disciplina na escolha cuidadosa das suas cores, no ajuste das pétalas, contrariamente aos embondeiros, que crescem de forma incontável. O afeto sentido antes pelos embondeiros passa agora para a flor (Gil, 2003, p. 51).

A falta de comunicação constitui para José Gil “o verdadeiro pólo negativo da história do príncipezinho” (Gil, 2003, p. 51). Mas, a desavença entre o Príncipezinho e a flor não acontece apenas devido à linguagem. O autor português considera também o comportamento do Príncipezinho, fonte de desentendimento, nomeadamente a sua disponibilidade perante todas as exigências da flor. Qualifica-a como sendo carnívora

por impor o seu poder ao Príncipezinho, sujeitando-o aos seus caprichos e exibindo-se mediante um jogo de sedução que imobiliza o seu admirador, perplexo com a sua falta de consciência (Gil, 2003, p. 53).

A flor mente e não parece incomodar-se com isso, nem tão pouco precisava de falar sobre a sua beleza. O Príncipezinho já a considerava bonita. Com isto, José Gil afirma que a existência da flor esconde a sua beleza e o Príncipezinho por se encontrar cativo no seu jogo, desconhece o valor daquela flor. A linguagem mantém-se enquanto principal fator do desentendimento (Gil, 2003, p. 53).

O ensaísta esclarece-nos a respeito do motivo do amor do Príncipezinho e da flor ter falhado: “(...) não souberam encontrar a linguagem que o poderia ter exprimido” (Gil, 2003, p. 54). Se o Príncipezinho fazia uso de uma linguagem direta, ao inverso a flor apenas conhecia a mentira, o duplo sentido. O amor bem-sucedido presume um saber. Mais tarde, quando o Príncipezinho parte e voltam a falar, as palavras da flor já tinham perdido o encanto, não passando de verdades vulgares (Gil, 2003, p. 54).

A viagem do Príncipezinho reveste um significado: uma violenta separação do seu país, da sua casa, que já não lhe pertence. Foi tomado pela flor, tal como um embondeiro, e esta fizera-o sofrer. Como o seu planeta se encontra dominado pelo desejo da flor, decide deixá-lo em ordem antes de partir. Mais tarde, irá arrepender-se (Gil, 2003, pp. 55-56): “Eu nunca devia ter fugido! Devia ter sido capaz de adivinhar toda a ternura escondida por detrás daquelas pobres manhas” (Saint-Exupéry, 2002, p. 33).

Em última instância, José Gil, apresenta-nos “um registo psicanalítico”, que não posso deixar de partilhar: o Príncipezinho ainda não tem sexo. Este é o seu drama, porque a flor tem um e o seu amor obriga-o a assumir o seu sexo, ou a adquirir um. É por isso que o amor da flor é castrador, obrigando-o a perder o seu estado de indiferenciação sexual. Será esta a etapa a ser ultrapassada pelo Príncipezinho se se quiser tornar um homem. É com a viagem que tentará solucionar este problema e é por ser assexuado que toma a decisão de partir (Gil, 2003, p. 58).

Durante a viagem o Príncipezinho não procura uma nova natureza, mas sim dominar a vontade da flor (Gil, 2003, p. 58). “O que é este equivalente do sexo capaz de dominar a flor? O saber que a raposa transmite ao príncipezinho” (Gil, 2003, p. 59). “Se for ferido, terei alguém para me cuidar/Se for morto, terei a quem esperar na

eternidade/Se voltar, terei alguém para quem voltar” escreve Antoine de Saint-Exupéry a Consuelo (Conforme citado, Webster, 1994, p. 271).

## CAPÍTULO III

### 3. O ESTÁGIO

Entre 8 de janeiro e 30 de abril de 2018, acompanhei, na qualidade de assistente de encenação os ensaios, a montagem e a carreira cénica do espetáculo musical *O Príncipezinho*.

Este estágio surgiu a convite do Professor Armando Nascimento Rosa, que me informou sobre o interesse de Pedro Penim em colaborar com um aluno da Escola Superior de Teatro e Cinema, responsável e que manifestasse gosto por teatro musical.

Àngel Llàcer, Marc Artigau e Manu Guix construíram uma versão musical sobre as aventuras do rapazinho, com cabelos cor de trigo, que decide deixar o seu Asteroide, para aprender a amar a sua Rosa. Entretanto, Pedro Penim adaptou-a. Ambas as versões, exigiram um trabalho conjunto com profissionais de diversas áreas.

Na versão catalã, destaco Albert Faura, responsável pelo desenho de luz, Desilence e Jordi Queralt, autores da cenografia, Roc Mateu, encarregue do desenho de som, Amadeu Ferré, incumbido da caracterização e do desenho das roupas e das máscaras, Xavi Duch da coreografia, Pau Masaló do desenho gráfico, Judit Canela da Ilustração e Cesc Pastor da direção técnica.

A versão portuguesa foi coproduzida pela Universal Music Portugal, Àngel Llàcer, Manu Guix e La Perla 29, estando a direção de produção a cargo de Patrícia Ferreira. Daniel Beckerman assumiu a coordenação técnica, Bruno Nunes a operação do vídeo, Rui Santos o som e Alexandre Costa a execução da luz. Rosário Balbi ficou responsável pelos figurinos e Rita Alvares Pereira pelos adereços. O desenho gráfico foi conseguido por Marina Soares, a coreografia por Joana Quelhas e a direção de vozes por Dale Lee Chappel.

A versão portuguesa teve lugar na sala Carmen Dolores do Teatro da Trindade, estando em cena de 10 de março a 29 de abril de 2018 (sextas às 18h00, sábados e domingos, às 11h30 e às 15h30). A Universal Music Portugal foi a produtora

encarregada de trazer este musical para Lisboa, constituído pelo seguinte elenco: Diogo Bach, Joana Brito Silva, José Lobo, Mariana Pacheco e Paulo Vintém.

Tive a oportunidade de observar *in loco* o trabalho desenvolvido por Pedro Penim, a adaptação, direção e construção de um espetáculo de teatro, do ponto de vista cénico, na sua forma e conteúdo, assim como o seu ponto de vista técnico. Neste sentido, constituiu um desafio, que contribuiu, tanto para o meu crescimento artístico, enquanto atriz e estudante de teatro, como para o meu crescimento pessoal.

*O Principezinho* dirige-se a um público a partir dos 3 anos de idade, recorrendo a tecnologias avançadas de vídeo *mapping* em 3D, a plataformas e a cenários deslocáveis que, juntamente com a iluminação, criam um clima repleto de fantasia e muita diversão.

O trabalho com vídeo *mapping* foi crucial, tendo produzido texturas e espaços, que conferem volume, cor e explosão visual à história. Assim, torna-se possível sentirmo-nos dentro do imaginário de Saint-Exupéry, voarmos sobre o Asteroide B612, conduzidos por uma migração de pássaros selvagens em visita a outros planetas, incluindo a Terra. Para tornar a experiência da viagem ainda mais real o sistema de som em simultâneo com as músicas, confere uma dinâmica surpreendente ao espetáculo.

### **3.1 A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHOS E O PROCESSO DE ENSAIOS**

“Num teatro vivo, testaríamos diariamente nos ensaios as descobertas do dia anterior, prontos a acreditar que a verdade da peça voltara a escapar-nos” (Brook, 2011, p. 18).

Os ensaios tiveram início a 8 de janeiro de 2018, no Pólo Cultural das Gaivotas, sediado no número oito da rua das Gaivotas, em Lisboa. Pedro Penim mostrou uma grande capacidade organizativa do tempo, tendo definido o horário da seguinte forma: segunda-feira das 11h00 até às 16h00 e terça, quarta, quinta e sexta-feira das 14h00 até às 19h00. Por acreditar que o trabalho deve ser executado de forma moderada e de acordo com as características dos atores, estes terminaram, na maior parte das vezes, antes do horário definido.

Os meses de janeiro e fevereiro simbolizaram, portanto, um período de descoberta, satisfação e aprendizagem, sendo cruciais para o sucesso do espetáculo pela segurança que proporcionaram aos atores. Constituíram um desafio para todos devido à

diversidade e complexidade das músicas e dos papéis. Um desafio sentido de uma forma suave graças à energia construída. O próprio ator Diogo Bach revelou na sua entrevista: “Esta época foi tão feliz que só esperávamos que o momento de estar em cena nos preenchesse tanto como a época de ensaios” (Entrevista 3. Diogo Bach).

Considero três fases no processo de ensaios: a primeira concretiza-se no Pólo Cultural das Gaivotas e compreende toda a adaptação ao espaço e ao respetivo trabalho; a segunda dá-se com a chegada dos criadores catalães a Lisboa e, a terceira, culmina na passagem para o Teatro da Trindade. Poder-se-ia ainda considerar um outro momento: a deslocação a Barcelona de três elementos do elenco, a fim de tirar os moldes para as máscaras das personagens.

Os primeiros ensaios tiveram início com um “trabalho de mesa”, assente na leitura, compreensão e interpretação do texto, contacto que se revelou fundamental para a compreensão das personagens, dos seus objetivos e intenções. Assim, ainda na primeira semana, foi possível começar as marcações do espetáculo, tendo-se estabelecido a seguinte meta: ensaiar, semanalmente, um ato.

Inicialmente, Pedro Penim orientou os atores a nível vocal, contudo, nem sempre foi fácil para eles ouvir as músicas em catalão, olhar para as respetivas letras e conseguir que coincidissem nos tempos. Era evidente a necessidade de outro tipo de apoio. Assim, a Universal Music decidiu convidar Dale Chappell, para conceder apoio vocal, mas também para ajudar na realização do cd até à chegada de Manu Guix a Lisboa. Um trabalho que foi sendo construído lado a lado e de forma indissociável.

O trabalho de adaptação das letras e do texto foi sendo desenvolvido em conjunto com os atores e um dos objetivos principais passou por igualar a versão catalã. Deste modo, foi inevitável, a observação do vídeo, que nos permitiu ter a certeza das marcações. Efetivamente, a versão portuguesa iria reproduzir o sentido estético, as marcações, os figurinos e a forma geral da interpretação, mas sempre em harmonia com a singularidade, os corpos e as vozes dos cinco artistas, sem nunca esquecer, a sua forma de interpretar as canções, o texto e as personagens. Apesar de o ter remetido aos artistas com o propósito de melhor entenderem as marcações, Penim, fez questão de que não se seguissem essas interpretações.

Para o próprio, o processo de ensaios transmitiu “um lado, que se calhar para o encenador não é muito fácil, isto porque o resultado final teria de ser exatamente igual

àquele que foi desenvolvido em Espanha. O que quer dizer que era mesmo necessário ver o vídeo e perceber bem as marcações através do registo fotográfico que tínhamos connosco” (Entrevista 2. Pedro Penim).

Ao apresentarem um carácter mais técnico, sobretudo no que concerne à marcação das palavras e das frases de cada personagem, o trabalho dos atores foi acontecendo de forma natural e rápida. Na primeira semana, já tinham decorado grande parte do texto, bem como, algumas músicas. Quando chegámos à quarta semana já existia uma apropriação quase total e era evidente uma grande evolução.

Pedro Penim foi desenvolvendo o seu trabalho tendo sempre em atenção dois critérios: a fidelidade à versão original e a singularidade e características dos cinco atores. Estas foram as suas preocupações e um espetáculo que, à primeira vista, parecia uma simples repetição do original, manifestou, assim, todo seu potencial criativo. Destaco algumas das suas palavras: “o potencial humano não é maquinal e é preciso atender a essa necessidade do processo de ensaios” (Entrevista 2. Pedro Penim).

Durante os ensaios surgiram imprevistos próprios de qualquer processo de trabalho. A coreógrafa Joana Quelhas não compareceu devido a razões imperativas, acabando por ser substituída pela sua assistente, que orientou e supervisionou os atores da melhor forma possível, tornando os primeiros ensaios de coreografia cansativos, uma vez que era necessário confirmar a dança, em simultâneo, com o vídeo e, nem sempre, a coreografia cabia na música.

Fui acompanhando os ensaios, bem como todo o processo, auxiliando e colaborando com o trabalho desenvolvido pelo diretor e pelos atores, o que implicou saber tudo sobre o espetáculo, mas também entrar em contacto com os diversos parceiros envolvidos no projeto, caso fosse necessário.

Recebemos os criadores catalães nos dias 19 e 20 de fevereiro, juntamente com alguns elementos da produção. Partilhou-se uma certa inquietação e expectativa face ao trabalho desenvolvido - talvez o receio de não ser aprovado. Verdade seja dita, foram dois dias intensos e frutuozos. Ressalvo a evolução apresentada por Paulo Vintém na construção da sua personagem graças às orientações de Àngel Llàcer e Manu Guix.

Em boa altura chegámos ao Teatro da Trindade. Não foi simples. O impacto inicial foi stressante, fazendo-se sentir ainda mais o tamanho de tal responsabilidade. As

equipas do Teatro e da Universal tiveram de trabalhar em conjunto com os técnicos oriundos de Espanha. Foi necessário aperfeiçoar a comunicação e adaptar o trabalho desenvolvido nos ensaios à sala do Teatro da Trindade, cuja dimensão é consideravelmente maior e proceder à coordenação da parte técnica. Tarefa árdua, tanto para os atores, como para os elementos das diversas equipas. Surgiram, por vezes, dúvidas relativas aos sons do espetáculo e à movimentação das dunas, que integram o cenário, mas a equipa de Barcelona, foi extraordinariamente profissional na forma como nos orientou, ajudou e transmitiu os conhecimentos. Recebemos, mais uma vez, os criadores do projeto que, ajudaram a consolidar o trabalho dos atores.

### **3.2 OBSERVAÇÃO DO TRABALHO DO ATOR E DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS**

“O que Antoine e Stanislavski exigem de seus atores, essa difícil conquista de uma verdade singular contra uma verdade geral, essa luta pela autenticidade, ainda que desconcertante, e contra o estereótipo, ainda que expressivo, caracteriza bem o combate, sempre reiniciado, do encenador do nosso século” (Roubine, 1982, p. 26).

Eugénia Vasques em *O que é Teatro?* introduz o conceito de personagem e ator como sendo uma dupla responsável pela humanidade, mas também pela fragilidade do teatro. Admite defender, tal como Kurt Spang em *Teoria del Drama*, a “personagem” como um carácter artificial, fictício e elaborado (Vasques, 2003, p. 31).

A autora faz alusão à *Poética* de Aristóteles, afirmando que “personagem” e “actor”, podem ser definidos como *karaktér* (que o latim transformará em *persona e character*), *pratontes* (aquele que se dispõe a agir) e *deiuontes* (o que fala). Conforme menciona a mesma autora, Robert Abirached, alerta-nos, na sua investigação *La Crise du personnage* para a tentativa de definir “personagem” mediante a sua relação com a realidade. Conceito que não pode ser associado a uma pessoa, nem a uma ideia abstrata sem qualquer tipo de ligação à vida (Vasques, 2003, pp. 32-33).

Refere também o teatro do Ocidente por partilhar duas visões opostas: a primeira, “mais psicológica”, centrada na identificação entre personagem e ator durante o romantismo, evoluindo depois para uma pesquisa da individualidade da personagem e antecessora do “método” de Stanislavski; a segunda, recusa a psicologia, proveniente dos

mimos e das comédias da Antiguidade, culminando na *commedia dell'arte* (Vasques, 2003, p. 33). Ora, será precisamente sobre a primeira visão que se centrará este capítulo.

Esperava-se a adesão de um público de várias faixas etárias. Por este ser um espetáculo dirigido à infância, a criança constituiu o motor que incentiva o ator a pesquisar e a criar, descobrindo técnicas e métodos de comunicação que não a tratem de uma forma menor. Como tal, o trabalho do ator destinado aos mais novos não diferiu de um trabalho para um público adulto, fazendo uso do texto, da relação espaço/tempo, dos figurinos e adereços para criar ações e estabelecer uma comunicação verdadeira.

O processo de construção das personagens partiu, sobretudo, do texto, da forma como estava escrito e das indicações facultadas por Pedro Penim que, como já mencionei, prestou sempre atenção à imaginação e às propostas dos atores, referindo que apesar de este espetáculo já estar totalmente definido, havia ainda espaço para desenvolver a criatividade. Uma criatividade que se cingia às personagens, não impedindo os atores de exagerar e desfrutar. O próprio ator José Lobo sentiu-se mais tranquilo depois do diretor ter explicado que a construção das personagens podia e devia ter a autenticidade de cada artista<sup>8</sup>.

Ao inverso, Joana Brito Silva fez questão de salientar a falta de liberdade criativa como umas das maiores dificuldades encontradas ao longo do trabalho: (...) “As maiores dificuldades foram a falta de liberdade criativa, porque a encenação foi comprada, portanto não havia grande espaço para criar nada e considero isso uma dificuldade” (Entrevista 4. Joana Brito Silva).

Admite que testou limites, apesar de não ter desenvolvido uma grande criatividade ou ter criado algo novo para o espetáculo. A criatividade assumiu diversas formas e, às vezes, expressou-se tecnicamente. Joana conseguiu consolidar inúmeras ferramentas técnicas, designadamente a voz, que refere ter evoluído imenso. Tal veio a verificar-se já durante a carreira cénica, por ter estado quase sempre em cena. Como alude Clifford Turner, a técnica fortifica-se com o desenvolvimento e amadurecimento da imaginação mediante a qual é controlada e à qual obedece (Turner, 2000, p. 3, tradução minha).

---

<sup>8</sup> Este assunto pode ser consultado na entrevista em anexo.

A criação das personagens aconteceu também através da própria realidade dos corpos, das vozes e das próprias reações e comportamentos. Já existia uma dramaturgia pré-estabelecida e, posteriormente, a imaginação funcionou como a chave do processo de trabalho, isto porque toda a ação tem uma intenção ou motivação subjacente, isto é, um subtexto.

Constantin Stanislavski define a arte e, neste caso, a obra do dramaturgo como um produto da imaginação. É neste sentido que o ator deve ter como objetivo a aplicação da sua técnica, tornando a peça uma realidade teatral. É precisamente neste processo que entra a imaginação (Stanislavski, 2014, p. 87).

“A imaginação cria coisas que podem existir ou acontecer” (Stanislavski, 2014, p. 88), adianta o mesmo autor. O dramaturgo não escreve tudo o que os atores precisam de saber, também não relata em cem páginas, a vida completa das personagens ou apresenta todos os detalhes do que aconteceu antes ou depois da peça. Até as características pessoais são apresentadas de forma resumida. É neste momento, que a imaginação funciona como uma espécie de condutor, ou se quisermos, de guia (Stanislavski, 2014, pp. 88-89).

A imaginação é intrínseca ao trabalho do ator e quando este carece dela, torna-se fundamental trabalhá-la. Caso contrário, poderá ser subjugado por encenadores que se servirão dele através da sua imaginação. Previne para o perigo da imaginação sem capacidade de reação às sugestões, produzindo um problema mais difícil. É precisamente por isso que não deve ser forçada, mas sim estimulada com a ajuda de “ses”.

Caso o autor ou o encenador ocultem informações importantes aos atores, Stanislavski propõe a criação de circunstâncias. No palco, os atores têm de estar cientes das circunstâncias externas que os rodeiam. Essas circunstâncias pressupõem a disposição material do espetáculo e constituem as situações imaginadas, criando um determinado estado de espírito e estimulando emoções, fazendo os atores permanecer dentro dos limites da peça (Stanislavski, 2014, pp. 90-97).

Jean Jacques Roubine clarifica uma das consequências mais importantes da teoria de Stanislavski: a relação do intérprete com a personagem e, conseqüentemente, com o texto. Na tentativa de conseguir sinceridade e autenticidade na interpretação, Stanislavski começa por explorar o ego do ator. Por conseguinte, o encenador deverá

procurar incluir na representação a “personalidade particular do ator” (Roubine, 1982, p. 48) - na minha opinião, facto bem conseguido por Pedro Penim.

A ação de *O Príncipezinho* desenvolve-se ao nível do sonho e da fantasia, mas trata de situações e emoções reais, inerentes a qualquer adulto ou criança. As personagens são simples e parecem caracterizar um grupo específico: o mundo dos adultos, a partir do qual o espetador é convidado a refletir e a olhar para si próprio.

Inicialmente, foi necessária uma apropriação do texto. Compreendidas as personagens, os seus objetivos e intenções foi tempo de estruturar e marcar as cenas. Em simultâneo, foram trabalhadas as músicas, aprendidas as melodias e os coros, para depois se introduzirem as coreografias.

Caraterizadas por serem personagens extremamente rápidas, que seguiam um ritmo exigente, a corporalidade nasceu igualmente da interpretação do texto e das letras das músicas. Existem momentos coreográficos em cena e, os atores precisaram de se preparar fisicamente para estar em palco, sem perder a energia.

Paulo Vintém interpretou o Aviador, Joana Brito Silva, o Príncipezinho, Mariana Pacheco, a Rosa, o Crescido 1, o Ajudante do Acendedor de Candeeiros e a voz da Serpente, José Lobo, a Raposa, o Rei, o Bêbado, o Acendedor e o Crescido 2. A Diogo Bach coube o Crescido 3, o Astrónomo Turco, o Vaidoso, o Homem de Negócios, o Geógrafo e o eco do Príncipezinho. Em conjunto, construíram também, as vozes das Rosas.

A principal indicação de Pedro Penim, passou não ter medo do exagero, já que a dimensão do palco do Teatro da Trindade seria maior que a sala de ensaios. Também fez questão em evidenciar a importância de contar esta história, verbalizando o seguinte: “Cada ideia tem uma finalidade. Não deites nada fora” (sic).<sup>9</sup>

Privilegiou-se a humanidade das personagens, salvo na cena dos Acendedores de Candeeiros, cujo objetivo passava por enfatizar o seu lado mais “abonecado” e *nerd*, permitindo ao ator José Lobo descobrir um som mais nasal para a sua personagem. A cena do Bêbado foi caracterizada pelo diretor de atores como a mais adulta e, apesar de o Príncipezinho ser uma criança, não se privilegiaram atitudes estereotipadas do comportamento infantil.

---

<sup>9</sup> É possível confirmar a seguinte informação no Diário de Bordo que figura nos anexos do presente relatório.

Ao ator Diogo Bach foi dada a oportunidade de aproveitar o lado mais cómico da personagem Vaidoso, sem se limitar exclusivamente à música. Era como se cada frase tivesse por base uma anedota. A Paulo Vintém coube a missão de contar a história do Aviador: “Esta história pertence ao Aviador e é muito importante para ele, porque está envolvido emocionalmente. (...) Não é um mero narrador. Pelo contrário, ele revive tudo o que diz” (sic).

O canto, a interpretação e o domínio de uma ginástica vocal e interpretativa constituíram, assim, a base de todo o trabalho. Se por um lado, Diogo Bach, José Lobo e Mariana Pacheco iriam interpretar personagens com características físicas e vocais distintas, por outro, as músicas apresentavam estilos variados. O grupo foi partilhando preocupações relativamente às músicas, às marcações, à coreografia e consequente energia, evidenciando-se sempre a necessidade de conferir “um cunho pessoal” a uma partitura já determinada.

No decorrer do processo de ensaios, os atores foram desenvolvendo as suas potencialidades e superando os seus próprios limites, devido a uma constante vontade de aprendizagem e evolução. Acredito ter-se verificado a teoria de Gillyanne Kayes:

“enquanto ator ou ator em formação aprendes a usar o corpo enquanto ferramenta – veículo de expressão - mas esta aprendizagem é uma questão de disciplina. O mesmo acontece com a voz: uma vez entendido o seu funcionamento, é menos provável confundirmo-nos com imagens inúteis ou folclóricas sobre o ato de cantar, pelo contrário, seremos capazes de produzir os sons que desejamos. Isto é verdade para qualquer género de musical” (Kayes, 2000, p. 3, tradução minha).

É altura de colocar a seguinte questão: “onde vai parar o *status* do texto, quando a intervenção do ator se torna assunto de imaginação, quando a atuação dramática se torna uma criação?” (Roubine, 1982, p. 48). Pergunta a que tentarei responder no próximo capítulo.

### 3.3 A CARREIRA CÉNICA DO ESPETÁCULO MUSICAL



*Imagem 2. Fotografia com o elenco completo. A autoria: Filipe Ferreira.*

Concebido para andar em digressão, antes da chegada a Lisboa, *O Príncipezinho*, foi apresentado, em 2016, em Espanha, nomeadamente em Barcelona no Teatro Barts. Tal foi o sucesso que, no decurso de 2018, voltou a ser reposto e, graças à sua construção e cenografia, poderá ser adaptado e exibido em vários idiomas e diferentes países.

Carateriza-se por uma linguagem comercial, direcionada a todo o tipo de público, desde os mais pequenos às suas famílias ou, simplesmente, aos fãs da obra que pretendem rever esta história.

#### Regras e preparação do ator antes de cada espetáculo:

Os espetáculos no Teatro da Trindade simbolizaram uma nova etapa para todos. Num grupo de trabalho é fundamental união, camaradagem e regras, e sendo este um espetáculo de teatro musical, antes de cada sessão são colocados os microfones e efetuados os diversos testes de som. Pretende-se pontualidade e assiduidade, de modo a não prejudicar a apresentação e a oferecer o melhor ao público. No entanto, devido a

certos constrangimentos impossíveis de controlar, tais como os atrasos próprios de cada sessão, nem sempre, se verificou o seguinte horário:

À sexta-feira a chegada dos atores ficou definida para as 16h30, deste modo os microfones seriam colocados às 17h00 e a abertura do pátio aconteceria às 17h30. A sala abriria quinze minutos depois e às 18h00 dar-se-ia início ao espetáculo.

Ao fim-de-semana, a sessão da manhã, ficou estipulada para as 11h30, tendo a chegada dos atores ao teatro sido estipulada para as 10h00. Às 10h30 seriam colocados os microfones, às 11h00 proceder-se-ia à abertura da porta do átrio, às 11h15 a sala, para, assim, começar o musical.

Terminado antes das 13h00 segue-se o momento dos autógrafos. A pausa para o almoço acontecia, normalmente, a partir das 13h30 com a duração de cerca de uma hora. Após as 14h30 repetir-se-ia “o mesmo ritual”, começando pela colocação dos microfones. A porta do átrio abriria às 15h00 e quinze minutos depois a sala. Às 15h30 teria início o espetáculo. Os autógrafos aconteceriam a partir das 16h50.

#### Preparação da personagem e aquecimento:

A aparência e caracterização através da maquilhagem, cabelo e figurinos foi fundamental para a composição das personagens, tanto para o artista, como para o público. Ao mesmo tempo que os atores tratam da maquilhagem e dos cabelos, inicia-se a preparação e interiorização das suas personagens. Nos camarins são realizados exercícios de aquecimento vocal e corporal antes de entrarem em palco.

#### Adereços de cena:

Ao ator cabe uma única e exclusiva preocupação: o espetáculo. Enquanto assistente de encenação, o meu objetivo passou por apoiar o trabalho desenvolvido pelo diretor. Tendo em conta que ele apenas pôde estar presente na estreia e, a determinada altura, a produtora da Universal Music deixou de conseguir comparecer em todas as sessões, o meu papel tornou-se mais importante. Consequentemente, assumi as funções por ela desempenhadas, informando os mesmos sobre o decurso dos espetáculos. Aliás como Penim referiu:

“Estive bastante ausente durante os espetáculos, mas já era suposto assim ser, desde o princípio. Tinha outros compromissos e só poderia estar presente, basicamente, até à estreia (...) e, por isso, não acompanhei tanto como seria desejável ou como gostaria.

No entanto, ia tendo, não só o teu *feedback*, como o dos atores e da própria Patrícia da Universal, no sentido de compreender o que é que estava a correr melhor ou pior” (Entrevista. 2 Pedro Penim).

Neste seguimento, foram várias as tarefas que tive de desempenhar no decorrer da carreira cénica de *O Príncipezinho*:

Antes de cada espetáculo:

- Abrir os camarins;
- Fazer algumas compras e verificar se há açúcar em *stock* (caso algum ator ou técnico se sentisse indisposto);
- Verificar a ementa do almoço e tratar dos pedidos (à exceção de sexta-feira);
- Confirmar a chegada dos atores;
- Preparar os figurinos e adereços, de modo a antecipar eventuais falhas, sempre com o apoio dos técnicos;
- Caso necessário, conferir os convites.

Durante o espetáculo:

- Acompanhar o trabalho dos atores e todos os movimentos e ações que acontecem dentro e fora de cena. Contando, mais uma vez, com o apoio dos técnicos.

Depois do espetáculo:

- Vender os CDs do musical e contabilizar o valor realizado;
- Colocar os adereços e as roupas dos atores nos respetivos lugares;
- Separar os figurinos caso precisassem ser limpos.

Exceccionalmente:

- Comprar produtos de maquilhagem;
- Alertar para a necessidade de proceder ao arranjo de algum figurino ou adereço.

Enquanto assistente de encenação desenvolvi também funções de contrarregra, direção de cena e produção. Os atores dedicaram-se exclusivamente ao seu trabalho e abstraíram-se de preocupações exteriores. Ao mesmo tempo, preveniram-se esquecimentos e adversidades que pudessem, de algum modo, afetar os artistas,

antecipando-se constrangimentos e orientando-se todas as ações que compõem o espetáculo.

Este foi um trabalho que exigiu rigor e concentração. Neste sentido, criou-se uma lista de pré-montagem e uma tabela com o roteiro de posições, disponíveis em anexo, figurando num dossier de cena, juntamente com os vários guiões. Só assim, foi possível garantir a qualidade artística do espetáculo.

Pedro António Soares expõe no seu artigo *A direção de cena, um cargo de subtilidade artística*, dois fatores a ter em conta no teatro: a impossibilidade de confiar apenas na capacidade criativa para solucionar problemas à última hora; e o tempo, apresentando-o como o recurso mais valioso do espetáculo. A estreia é o prazo mais importante, sendo a partir desta que se define todo o calendário de produção artística e se o espetáculo é o ponto de partida, é também o ponto de chegada (Soares, 2011, p. 2).

Carateriza o diretor de cena como o responsável por uma metodologia de organização do processo criativo, afirmando que é ainda pouco comum, tendo vindo a crescer nos últimos dez anos, ocupando um lugar no que diz respeito aos métodos de produção artística (Soares, 2011, p. 3). “(...) Deriva “do “*stage manager*” anglo-saxónico que agrega em si vários cargos da nossa organização mais francófona: assistente de encenação, *regisseur* (comando de régie), gestão técnica de preparação e montagem. Portanto, o diretor de cena” (Soares, 2011, p. 3). No espetáculo, “assume um papel de liderança que, de certa forma, substituí o encenador” (Soares, 2011, p. 6).

Realço também a definição proposta por Antonino Solmer na obra *Manual de Teatro* e que o aludido Pedro António Soares adiante menciona:

“Deveria ser uma espécie de coordenador geral de todas as tarefas, assegurando-se de que cada actor, cada técnico, cumpre a sua função no momento certo. Em espetáculo, ele deverá ser mesmo o «maestro» que dá as deixas para os efeitos de luz, de som, de maquinaria de cena, de entradas de actores em cena etc. Ou seja, é responsável por assegurar todo o funcionamento técnico de um espetáculo” (Conforme citado segundo Soares, 1999).

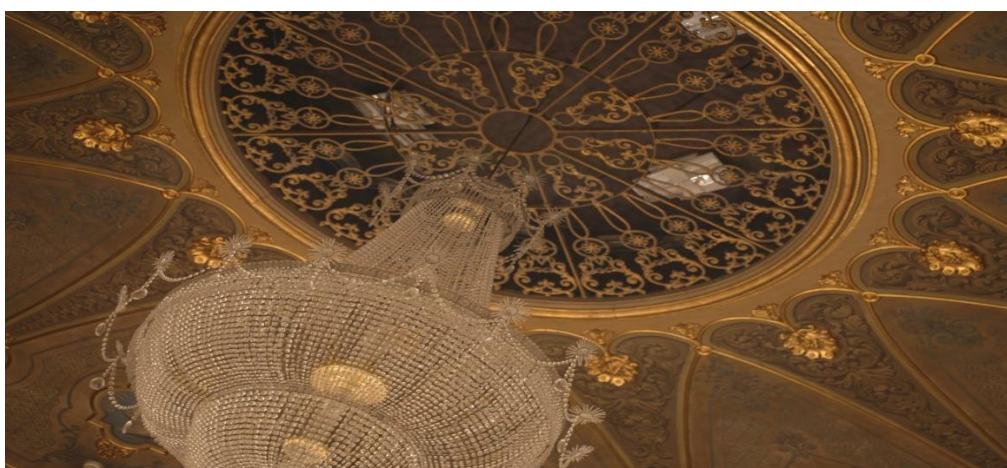
#### Ritual da roda:

Antes de cada sessão, os atores reúnem-se para um momento de concentração. É feito um círculo, são dadas as mãos e fechados os olhos e esta “oração” é repetida por todos: “Coloco a minha mão na tua para que juntos possamos fazer, no palco e na vida,

aquilo que eu não posso, nem quero fazer sozinho! Merda! Merda! Merda!” (sic). Poderão ser também transmitidas informações importantes aos atores ou à equipa técnica.

Segue-se então o momento de o ator viver o presente, estabelecendo uma relação com o espaço, com os colegas de cena e com o público. Em cena, a personagem já tem de estar segura. Segura, mas disponível para que o espetáculo adquira ritmo e flua.

Dia 9 de março de 2018 realizou-se a antestreia na sala Carmen Dolores do Teatro da Trindade, com capacidade para 453 espetadores. Esta sala consiste num dos exemplares de teatro à italiana mais bem conservado do país, dispendo de uma estrutura recentemente construída em cimento e ferro e de uma maquinaria de cena<sup>10</sup>. As previsões e expectativas relativas à venda de bilhetes foram superadas. Tivemos excelentes casas repletas de público, de todas as idades.



*Imagem 3. Fotografia do Teatro da Trindade. Autoria: Paulo Vintém.*

A sala, sempre muito bem composta, atingiu, inúmeras vezes, a sua lotação máxima, recompensando assim, todo o esforço e dedicação. À semelhança da versão catalã, recebemos espetadores de muito longe, alguns dos quais assistiram ao espetáculo mais do que uma vez.

No cômputo geral, as sessões correram bem e a opinião que foi sendo colhida informalmente de elementos do público foi muito positiva, manifestando-se de diferentes formas: durante as sessões de autógrafos, através de desenhos e mensagens de

---

<sup>10</sup> Informação retirada da página eletrónica do Teatro da Trindade: <http://www.inatel.pt/Fundacao/o-que-fazer/tti/O-Teatro/Historia/Historia.aspx>

felicitação e mediante vídeos protagonizados por crianças a cantar as músicas de *O Príncipezinho*.

Enfrentámos vários desafios, o primeiro consistiu no que Peter Brook definiu como “a vitalidade de uma nova intenção” intrínseca a cada espetáculo, sem a qual seria impossível a evolução ou atualização do jogo teatral (Brook, 2011, p. 19). Parafraseando o autor “um espetáculo é montado e, normalmente, repetido – da melhor forma e com maior precisão possível; mas a partir do momento em que está pronto, há qualquer coisa que começa a morrer” (Brook, 2011, p. 19). Foi este um dos nossos maiores medos: deixar o espetáculo morrer.

As sessões da manhã foram tecnicamente mais complicadas para os atores, tendo em conta que os seus corpos e vozes ainda estavam meio adormecidos. Por um lado, nem sempre foi fácil transmitir a mensagem da história a um público infantil e, por outro, alguns adultos prejudicaram o trabalho dos atores através do uso indevido de aparelhos eletrónicos. Este foi, portanto, um espetáculo construído de modo a antever a reação das pessoas, existindo no final de quase todas as músicas, um *blackout* que pretendia despoletar as palmas.

É neste sentido que considero propício voltar a citar Peter Brook, que explicou o impacto da qualidade da atenção do público no ator. Dá-nos um exemplo real: numa conversa com estudantes universitários o autor pede um voluntário entre eles. Surge um homem e é-lhe entregue um excerto de *O Inquérito* de Peter Weiss e consoante lê o texto em silêncio, sente-se a agitação do público. Uma agitação própria de quem acredita que o outro vai fazer figura triste. O voluntário estava tão concentrado e absorvido pela leitura que não reagiu. Esta reação acabou por contaminar o público, tornando-o calmo e silencioso.

O início da leitura, agora em voz alta, estava já impregnado desta energia, tendo sido entendido pelo espetador, que ficou em sintonia com o leitor e com o texto. Na sala não se sentia barulho, apenas Auschwitz. A leitura foi tecnicamente perfeita, já que o voluntário não estava preocupado consigo, nem com a leitura. Sabia apenas que o queriam ouvir e queria ser ouvido.

Posteriormente, chamou-se outro voluntário e foi-lhe atribuída a fala de Henrique V. Desta vez, sentiram-se todos os defeitos do ator amador. Brook justificou esta diferença por ser Shakespeare, cuja escrita é em verso. O público ouviu-o sem

qualquer atenção. Aderiu-se a uma nova experiência: reler a fala, mas fazendo uma pausa depois de cada nome. Agora, o público tentar-se-ia recordar de Auschwitz e Agincourt. Era suposto imaginar que iriam ser ouvidos nomes de pessoas já falecidas, tentando obter uma imagem real da memória do seu fuzilamento. Ouvido o primeiro nome, fez-se silêncio, um silêncio denso.

O leitor foi influenciado pela tensão, apesar de fabricada. Sentiu-se uma emoção compartilhada entre ele e o espectador. Foi neste preciso momento que a concentração do público serviu de bússola, orientando-o. Isto desencadeou a atenção das pessoas e provocou a uma espécie de corrente.

No último exemplo, o público dirigiu um ator inexperiente. Caso fosse um ator profissional a ler uma passagem deste tipo, provavelmente iria estabelecer um silêncio baseado na verdade por ele atingida. Aliás, é possível o público ser dominado pelo ator, mas isto não deriva simplesmente do palco, mas da sintonia com os atores e com os temas abordados (Brook, 2011, pp. 32-35).

Este não é um espetáculo simples devido às inúmeras mudanças de cena e de personagens. Fomos confrontados com diversos problemas técnicos ao nível do som e do vídeo *mapping*, condicionando de certa forma o trabalho dos artistas que tinham de cantar ao vivo e trabalhar em conjunto com o vídeo, o som e o jogo de luzes. O ator José Lobo referiu que:

“A maior dificuldade que sentimos no Teatro da Trindade, teve a ver com questões técnicas e de som (...). As pessoas não têm noção (...), mas este projeto é muito difícil, porque trabalhamos com o vídeo, som, marcações em cena e com o jogo de luzes. É necessário um enorme rigor de *ballet* clássico ou, até maior. É um trabalho de pormenor. Chega a ser uma loucura!” (Entrevista. 5 José Lobo).

A título meramente exemplificativo, considero relevante referir os seguintes episódios: a sessão da manhã do dia 18 de março de 2018, durante a qual, nos primeiros minutos, precisamente, no monólogo do Aviador, o quadro da luz do Teatro da Trindade perdeu a energia, obrigando o espetáculo a parar; o momento em que o ator José Lobo ficou sem munição; quando disparou a versão espanhola da música da personagem Vaidoso, interpretada pelo ator Diogo Bach; ou quando o vídeo *mapping*

foi dirigido por um novo técnico, dando origem a inúmeros imprevistos numa única sessão.<sup>11</sup>

Só, em meu entender, a partir do mês de abril, se sentiu os técnicos responsáveis pelo vídeo *mapping* e pelo som, em sintonia com os atores, com a energia do espetáculo e com o público.

Por sua vez, a dimensão da sala, ao inverso do que acontecia no Pólo Cultural das Gaivotas afetou a sonoridade das músicas. Estes problemas nunca foram totalmente ultrapassados, mas sim integrados no trabalho.

Houve momentos que me levaram a questionar a minha capacidade de observação do trabalho dos atores, face à diversidade de tarefas que fui desenvolvendo. Como estava emocionalmente ligada ao projeto, nem sempre foi fácil distanciar-me, daí, ter decidido assistir, a partir de determinada altura, às sessões em diferentes pontos da sala. Assim, acabei por conseguir ter uma perspetiva mais abrangente da interpretação dos atores, detetar eventuais problemas técnicos e observar as reações do público.

As diferentes possibilidades cénicas, referidas anteriormente, tornaram-se, uma limitação para os atores, que trabalharam em conjunto com o som e com o vídeo *mapping*, no entanto constituíram uma motivação para viver e experienciar o momento presente, o “aqui e agora” de cada espetáculo.

O que vivemos na sala cor-de-rosa do Pólo Cultural das Gaivotas foi impossível de repetir, mas adquiriram-se outras coisas: o texto, que foi evoluindo e, a partir do qual os atores se foram apropriando durante as apresentações. Uma possível resposta à questão “onde vai parar o *status* do texto, quando a intervenção do ator se torna assunto de imaginação, quando a atuação dramática se torna uma criação?” (Roubine, 1982, p. 48). Acredito ter evoluído.

---

<sup>11</sup> É possível consultar os incidentes referidos no Diário de Bordo, que consta nos anexos do presente relatório.

## CONCLUSÃO: O PROCESSO DE UMA ESTAGIÁRIA

O ingresso no mestrado em Teatro – Artes Performativas e a, conseqüente, realização deste estágio permitiu-me conhecer uma outra realidade do meio artístico. Até então, havia trabalhado apenas enquanto atriz. Foi sempre isso e apenas isso que sonhei fazer! Esta, foi, portanto, a primeira vez que desenvolvi funções enquanto assistente de encenação, mas foi com grande alegria que aceitei o desafio para integrar este projeto.

Sobre *O Príncipezinho*, sabia que era apenas um espetáculo de teatro musical com estreia prevista para março no Teatro da Trindade. Seria dirigido por Pedro Penim, cujo trabalho admiro. Facto que me fez querer participar.

Fui muito bem recebida desde o primeiro dia, tanto pelo encenador, como pelos atores e, neste momento, afirmo com total certeza que a pessoa que entrou no Pólo Cultural das Gaivotas, no dia 8 de janeiro, não é a mesma que saiu do Teatro da Trindade, no dia 30 de abril. No decorrer dos quatro meses de trabalho, partilharam-se sorrisos, entusiasmo, cansaço, ansiedade, frustração, medo e a sensação de “missão cumprida”.

É possível sintetizar o meu trabalho numa única palavra: apoio. Apesar de simples, as tarefas que fui desempenhando verificaram-se muito pertinentes e válidas para o meu percurso enquanto estudante de teatro e atriz que ambiciona desenvolver os seus próprios projetos, permitindo-me fortalecer competências, até então, pouco perscrutadas em mim. Saliento a capacidade de lidar com situações que exigem uma rápida adaptação a um novo espaço, a outra equipa e a diferentes formas de trabalho. Sem esquecer, a capacidade de desenvolver várias atividades em simultâneo e sob pressão.

Neste sentido, apraz-me salientar dois momentos que me marcaram pela sua complexidade: durante os ensaios no Pólo Cultural das Gaivotas, foi-me solicitado para assistir ao vídeo da versão original do espetáculo e verificar se todos os sons nos tinham sido enviados. Tarefa que me levou a despende bastante tempo. Não foi fácil ouvir centenas de sons e identificar em que parte do espetáculo surgem. A ida para o teatro aproximava-se e os sons tornavam-se cruciais para o trabalho dos atores. Foram vários

os contactos estabelecidos com a produção catalã, contudo não me foi possível solucionar esta questão.

Já no Teatro da Trindade, não posso deixar de referir o primeiro ensaio geral, por ter sido um acontecimento verdadeiramente stressante. Este é um espetáculo composto por vários adereços e mudanças de roupa, fazendo parte do meu papel, organizá-los e dirigi-los. Foi, mais uma vez a “minha estreia”. Acompanhei e ajudei os técnicos com as várias entradas e saídas das dunas que integram a cenografia 3D, ficando também responsável pela anotação destes acontecimentos. Conhecia bem o texto e quis ter a certeza de que a informação chegava a todos.

Acredito que todas as funções por mim desempenhadas contribuíram para uma carreira cénica mais organizada, calma e produtiva, ajudando-me a desenvolver as seguintes qualidades enquanto profissional: observação, disciplina, intuição e concentração, sem esquecer a liderança, a comunicação e a gestão das relações interpessoais.

Não escondo a ansiedade sentida, durante as primeiras semanas, antes de cada espetáculo devido às inúmeras tarefas que teria de desenvolver. Uma simples falha poderia prejudicar os atores!

Neste seguimento, torna-se fundamental pensar sobre metodologias e boas práticas durante a realização de um espetáculo. Impossível de repetir, pois vive do momento presente, existem tarefas fundamentais na produção artística, sem as quais um bom espetáculo não pode funcionar.

A partir do momento em que fiquei sozinha com os cinco artistas no Teatro da Trindade, as suas sensações tornaram-se imediatamente minhas. Inspiraram-me pela sua dedicação, ensinando-me a não me permitir “cair na rotina” – aproveitando todas as reações do público e brincando com as diferentes intenções do texto.

A maior aprendizagem passou pela consciência da efemeridade do teatro. Um projeto que senti como meu e, que pela sua intensidade, me ensinou a respeitar todos os géneros teatrais e, a escolher, ou não, o que me poderá realmente acrescentar algo.

Finalizado o mestrado, é notória uma evolução pessoal e profissional. Sinto-me mais preparada para lidar com a realidade do mundo artístico e com as suas falhas. Ao

mesmo tempo, desejo melhorá-lo. Quanto ao futuro, anseio apenas saber viver bem o presente!

“Casas, estrelas ou desertos, é tudo a mesma coisa: o que lhes dá beleza nunca se vê!” (Saint-Exupéry, 2002, p. 78).

## BIBLIOGRAFIA

### Geral e Técnica

- Aristóteles. (2008). *Poética*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Brook, P. (2011). *O Espaço Vazio*. Lisboa: Orfeu Negro;
- Carrilho, P. (2017). *Teatro Musical:(Volume 1)*. Lisboa: Chiado Books;
- Vieira, A.B., Pais, A., Azevedo, E.T., Vicente.G, Figueira, J.L., Mendes, M.S., Magalhães, P.G., Martis, R., Coelho, R.P. (2017). *Teatro Português Contemporâneo*. Lisboa: TNDMII & Bicho-do-Mato.;
- Eco, U. (2007). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença;
- Gil, J. (2003). *A Profundidade e a Superfície: Ensaio Sobre o Príncipezinho de Saint-Exupéry*. Lisboa: Relógio D'Água;
- Llàcer, A., Guix, M., & Artigau, M. (2016). *El Petit Príncep*. Catalunha, Espanha;
- Monin, Y. (2000). *O Esoterismo do Príncipezinho de Antoine Saint-Exupéry*. Lisboa: Hugin Editores, LDA;
- Penim, P. (2018). *O Príncipezinho a partir do livro de Antoine de Saint-Exupéry*. Lisboa;
- Kayes, G. (2000). *Singing and The Actor*. London: A & C Black (Publishers) Limited;
- Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. New York: continuum;
- Reis, F.L. (2010). *Como Elaborar uma Dissertação de Mestrado: Segundo Bolonha*. Lisboa: Factor – Edições de Ciências Sociais e Política Contemporânea;
- Roubine, J.J. (1982). *A Linguagem da Encenação Teatral (1880-1980)*. (2ªedição). Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES S.A;
- Saint-Exupéry, A. (2015). *Carta a Um Refém*. Lisboa: Relógio D'Água Editores;
- Saint-Exupéry, A. (1946). *Le Petit Prince*. Paris : Éditions Gallimard ;
- Saint-Exupéry, A. (2002). *O Príncipezinho*. Lisboa: Editorial Presença;
- Santos, J, C. (2000). *Encontrei o Príncipezinho*. Lisboa: Âncora Editora;

- Soares, P, A. (2011). *A direção de cena, um cargo de subtileza artística*. European Review of Artistic Studies, vol.2. (3), pp-15-24. Retirado de: <http://www.eras.utad.pt/docs/esmae%20final.pdf>;
- Stanislavski, C. (2014). *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira;
- Staislavski, C. (1997). *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes;
- Turner, J.C. (2000). *Voice & Speech in Theatre*. London: A & C Black;
- Vasques, E. (2003). *O que é Teatro*. Lisboa: Quimera Editores;
- Webster, P. (1994). *Biografia, Antoine de Saint-Exupéry: Vida e Morte do Principezinho*. São Paulo: Marco Zero.

## **WEBGRAFIA**

- Walk&Talk. (2018). Site do festival Walk&Talk. Consultado a partir de: “[http://www.walktalkazores.org/Cartaz/Pedro\\_Penim?Edicao=2018](http://www.walktalkazores.org/Cartaz/Pedro_Penim?Edicao=2018)”;
- Site do Teatro da Trindade. Consultado a partir de: <http://www.inatel.pt/Fundacao/o-que-fazer/tti/O-Teatro/Historia/Historia.aspx>.

## ANEXOS

### I. LISTA DE PRÉ-MONTAGEM

<p><b>Espetáculo:</b> <i>O Principezinho</i></p> <p><b>Produção:</b> Universal Music</p> <p><b>Conceção e direção artística:</b> Àngel Llàcer</p> <p><b>Direção Musical:</b> Manu Guix</p> <p><b>Dramaturgia:</b> Àngel Llàcer e Marc Artigau</p> <p><b>Direção e versão portuguesa:</b> Pedro Penim</p> <p><b>Com:</b> Mariana Pacheco, Paulo Vintém, Joana Brito Silva, José Lobo e Diogo Bach</p> <p>Em cena no Teatro da Trindade de 10 de março a 29 de abril de 2018</p>
--

#### **Colocar na duna 1:**

- Redoma de vidro
- Rosa
- Biombo
- Regador

#### **Colocar na duna 2:**

- Limpador
- Calculadora

#### **Colocar fora de cena (à direita de cena):**

- Quadro
- Livro grande

#### **Colocar na mesa de adereços (esquerda de cena):**

- Penas de galinha
- Copo do Aviador com água
- Bebedor com 4 gotas de água
- Mala do Aviador

- Ferramenta e peça do Aviador (em cima da mala)
- Colete e chapéu com óculos do Aviador (em cima da mala)
- Objeto dos Acendedores de Candeeiros
- Comando do Homem de Negócios
- Garrafa do Bêbado
- Espada do Príncipezinho

**No camarim pequeno tem de ficar:**

- Bandolete da Rosa
- Luvas da Rosa
- Batom vermelho da Rosa
- Elástico e ganchos da Rosa

**Na mesa do ator José Lobo:**

- Máscara Bêbado
- Máscara Rei
- Luvas do Rei
- Máscara Raposa
- Máscara Acendedor de Candeeiros (com os óculos)
- Maçã da Raposa

**Debaixo da mesa do ator José Lobo devem ficar:**

- Sapatos da Raposa
- Sapatos beges do Acendedor de Candeeiros

**Na mesa do ator Diogo Bach:**

- Chapéu do Vaidoso
- Espelho
- Cigarro
- Cachimbo
- Chapéu do Astrónomo Turco
- Lenço do Geógrafo
- Máscara do Geógrafo

- Máscara do Homem de Negócios
- Chapéu castanho do Crescido

**No charriot do ator Diogo Bach:**

- Túnica do Astrónomo Turco
- Roupa do Vaidoso: camisa branca, colete, fitas, *leggings* e ténis brancos
- Roupa do Homem de Negócios: camisa com barriga, calças com presilhas, casaco almofadado
- Roupa do Geógrafo: túnica com barriga
- Blazer e laço preto

**No charriot dos atores José L, Mariana P. e Joana B.S deve estar antes do início do espetáculo:**

- Roupa da Raposa
- Macacão e cachecol do Acendedor de Candeeiros
- Túnica do Rei
- Fato verde do Príncipezinho e sapatos beges
- Sapatos pretos da Rosa
- Sapatos castanhos do Príncipezinho (verificar os atacadores)

**Pré-Montagem específica dos figurinos:**

- Vestido da Rosa (aberto no chão- esquerda de cena)
- Roupa do Bêbado (preparada na cadeira- esquerda de cena)
- Túnica do Geógrafo (aberta na cadeira- esquerda de cena)
- Roupa do Homem de Negócios (em cima da cadeira- esquerda de cena)

**Atenção:** Fora de cena têm de estar pacotes de açúcar, bananas e garrafas de água para os atores.

## II. ROTEIRO DE POSIÇÕES DO ESPETÁCULO *O PRINCIPEZINHO E RESPETIVAS DEIXAS*

O seguinte roteiro de posições foi elaborado durante a temporada no Teatro da Trindade. O objetivo é explicar o que acontece, especificando assim, quem executa cada ação e se esta se realiza dentro ou fora de cena. Só deste modo, foi possível evitar esquecimentos, antever falhas ou erros e controlar todas as ações que integram o decorrer do espetáculo.

A elaboração desta tabela, revelou-se fundamental, dada a necessidade de Pedro Penim (diretor de atores) e de Patrícia Ferreira (produtora da Universal) terem de se ausentar e eu ter ficado sozinha com os atores, assumindo, o papel de diretora de cena, de contrarregra, juntamente com o de assistente de encenação.<sup>12</sup>

Ordem	Ação	Localização	Notas/Deixas
1	1º Ato (Cena 2) José Lobo coloca a duna 1 na marca 1/1; Mariana coloca a duna 2 na marca 2/1; Diogo coloca a duna 3 na marca 3/1; Zé Gustavo coloca a duna 4 na marca 4/1. Tiago dá o chapéu e o colete ao Aviador.	Duna 1- Esquerda de cena; Duna 2- Direita de cena; Duna 3- Esquerda de cena; Duna 4- Direita de cena; Tiago- Em cena.	A mudança das dunas acontece durante a fala do Aviador “faz agora uns anos” e ao som da queda do avião. Tiago dá o chapéu e o colete ao Aviador quando este diz: “o motor tinha qualquer coisa partida”. Atenção: - Deixar roupa do Bêbado.
2	1º Ato (Cena 3) Zé Gustavo entra para trás da duna (blackout).	Fundo centro de cena.	Diogo entra no black out após a deixa: “põe-lhe um número”. Zé Gustavo entra na mudança de luz.
3	1º Ato (Cena 3) Zé Gustavo tira a roupa ao Astrónomo Turco.	Em cena.	Deixa: “asteroide”.
4	1º Ato (Cena 4)	Fora de cena.	<b>Mudança rápida da roupa da Mariana (da pessoa grande para a Rosa).</b> <b>Atenção: tempo de mudança de roupa muito curto.</b>

<sup>12</sup> Nota: O Tiago e o Zé Gustavo constituem os técnicos do Teatro da Trindade. Por sua vez, os nomes José Lobo, Diogo, Mariana, Paulo e Joana dizem respeito aos atores.

Ordem	Ação	Localização	Notas/Deixas
5	1º Ato (Cena 4) Tiago entra com a Mariana e Zé Gustavo coloca a Rosa na duna nº1. Retirar óculos, casaco e cantil.		Black Out Nota: Tiago sai da frente da Mariana. Deixa: “começou a dar uma flor”.
6	1º Ato (Cena 5)	Fora de cena.	<b>Mudança da roupa do Príncipezinho durante a música da Rosa.</b>
7	No fim do 1º Ato (Cena 5) Mariana tira a rosa da duna; Diogo coloca a duna 2 na marca 2/2; Joana coloca a duna 3 na marca 3/2; Zé Gustavo coloca a duna 4 na marca 4/2; Entrada das escadas em cena.	Mariana- frente esquerda de cena; Diogo- Direita frente de cena; Joana- Esquerda fundo de cena; Zé Gustavo- Direita fundo de cena Escadas- Esquerda fundo de cena.	Mudança de dunas no B.O; Mudança rápida; -A duna 1 não se move; - Entrada das escadas em cena com a personagem Rei em posição.
8		Fora de cena.	<b>Troca de roupa rápida do Vaidoso para o Homem de Negócios.</b>
9	2º Ato (Cena 10)	Fora de cena.	<b>Troca de roupa rápida do Homem de Negócios para o Geógrafo (durante a cena dos acendedores de candeeiros).</b>
10	2º Ato (Cena 11) Tirar as escadas de cena. José Lobo tira a duna 1 da posição 1/1 e coloca na 1/3; José Lobo muda a duna 4 da posição 4/2 para a 4/3; Mariana muda a duna 2 da posição 2/2 para a 2/3; Zé Gustavo muda a duna 3 da posição 3/2 para a 3/3.	José Lobo- frente esquerda de cena; José Lobo- centro esquerda de cena; Mariana- frente direita de cena; Zé Gustavo- fundo direita de cena.	Mudança rápida no B.O. Desmontar estrutura da escada (esquerda de cena). Mudança rápida.
11	3º Ato (Cena 12) Saída das escadas.	Fora de cena.	A saída das escadas acontece durante a fala da serpente: “volta quando achares que posso ajudar”.
12	3º Ato (Cena 14) Zé Gustavo dá as penas à Raposa.	Esquerda de cena.	Deixa: “Estou sempre contigo”.
13	3º Ato (cena 14) As escadas entram em cena.	Frente esquerda de cena.	As escadas entram de dentro de cena para o palco. Deixa visual: entrada do Aviador.
14	3º Ato (Cena 14) Zé Gustavo coloca o copo do aviador em cena.	Frente esquerda de cena.	O copo é colocado atrás “do poço” no canto superior direito.
15	3º Ato (Cena 15) Tiago tira as escadas. Zé Gustavo tira o copo do Aviador de cena.	Frente esquerda de cena.	Deixa: sai da de cena do Príncipezinho. <b>Atenção: A Joana não se pode esquecer de levar o bloco de notas.</b>
16	3º Ato (cena 15)	Fundo esquerda de cena.	<b>Atenção: Mudança rápida do Príncipezinho.</b> Deixa: durante a música “Agora é tão claro”.
17	3º Ato (Cena 15) Tiago coloca as escadas.	Frente esquerda de cena.	Deixa: No final da música do Aviador. No Blackout.

Ordem	Ação	Localização	Notas/Deixas
18	3º Ato (Cena 16) Zé Gustavo tira a duna 1; José Lobo tira a duna 2; Diogo tira a duna 3; Tiago retira as escadas quando as dunas saem.	Dunas – fora de cena.	Durante a canção de despedida. Atenção: A duna 4 permanece em cena.
19	3º Ato (Cena 17) Saida da duna 4- Zé Gustavo e Tiago.	Saida para a direita de cena.	No Blackout.
20	3º Ato (Cena 17)	Esquerda de cena (fora de cena).	<b>Atenção: Dar espada ao Príncipezinho durante a canção “Se Somos Príncipezinhos”.</b>

*Tabela 1. Roteiro de posições*

### III. DIÁRIO DE BORDO

ÀNGEL LLÀCER MANU GUIX LA PERLA 29



**O Príncipezinho**

DIREÇÃO E VERSÃO PORTUGUESA - PEDRO PENIM

COM MARIANA PACHECO, PAULO VINTÉM,  
JOANA BRITO SILVA, JOSÉ LOBO E DIOGO BACH

**10 MAR ▲ 29 ABR**  
SEX 18:00 | SÁB E DOM 11:30 E 15:30

LE PETIT PRINCE © ANTONIO DE SAINT-EXUPÉRY ÉDITEUR GALLIMARD - 1943 / IRL: ACCOUP PARIS ÉDITEUR GALLIMARD S.A.

UNIVERSAL | TEATRO da TRINDADE | INATEL | REPÚBLICA PORTUGUESA | 25 | RÁDIO COMERCIAL | LISBOA

M13

**Resumo:** Diário de bordo sobre o espetáculo musical *O Príncipezinho*, da autoria de Àngel Llàcer, Marc Artigau e Manu Guix e dirigido por Pedro Penim. Aqui, são descritas as diferentes etapas, desde o processo de ensaios no Pólo Cultural das Gaivotas até ao período de apresentações no Teatro da Trindade.

Este documento apresenta, sobretudo, uma vertente prática, tendo sido desenvolvido a partir da minha real necessidade, enquanto assistente de encenação, de sintetizar o decorrer do processo e os objetivos do trabalho. Foi construído numa perspetiva muito individualista e, nem sempre, me foi possível, devido ao cansaço, contemplar todos os acontecimentos e pensamentos decorrentes destes quatro meses de trabalho.

**Palavras-chave:** Teatro; Teatro Musical; Teatro para a Infância; Ensaios; Personagens; Atores; Assistência de Encenação.

## OS ENSAIOS NO PÓLO CULTURAL GAIVOTAS

Segunda-feira, 8 de janeiro de 2018

### O primeiro dia no Pólo Cultural das Gaivotas e o primeiro contacto com o texto

Os ensaios de *O Príncipezinho* tiveram início, hoje, dia 8 de janeiro de 2018, no Pólo Cultural das Gaivotas, sendo que o espetáculo tem data prevista de estreia para 10 de março no Teatro da Trindade. O ensaio estava marcado para as 11 horas da manhã e assim foi. Cheguei alguns minutos antes e quem me recebeu foi o Pedro, que se apresentou e me acompanhou até à “sala cor-de-rosa”. O principal objetivo de hoje foi conhecer os atores e iniciar um trabalho de mesa e de leitura da peça. Foi um primeiro dia muito bom e muito produtivo, fui muito bem-recebida e, acredito que nos demos todos bem. A maioria dos atores já se conheciam, o que me parece vir a ser um ponto a favor no que diz respeito à evolução do trabalho. Além disso, o Paulo Vintém fez questão de partilhar os seus pensamentos, o que me tranquilizou: “Estou muito feliz por estar aqui e por estar a contar esta história em específico, que tem uma mensagem tão bonita e tão especial” (sic).

Os ensaios ficaram definidos do seguinte modo: segundas-feiras das 11h até às 16h e os restantes dias das 14h até às 19h.

O Pedro estabeleceu como meta ensaiar um ato por semana.

#### Personagens por ordem de entrada em cena:

- **Aviador** (Paulo Vintém);
- **Crescido 1** (Mariana Pacheco);
- **Crescido 2** (José Lobo);
- **Crescido 3** (Diogo Bach);
- **Príncipezinho** (Joana Brito Silva);
- **Astrónomo Turco** (Diogo Bach);
- **Rosa** (Mariana Pacheco);
- **Rei** (José Lobo);
- **Vaidoso** (Diogo Bach);
- **Bêbado** (José Lobo);
- **Homem de Negócios** (Diogo Bach);

- **Acendedor de Candeeiros** (José Lobo);
- **Ajudante** (Mariana Pacheco);
- **Geógrafo** (Diogo Bach);
- **Serpente** (voz gravada de Mariana Pacheco);
- **Flor** (gravação);
- **Eco** (gravação);
- **Rosas** (vozes gravadas de todos os atores);
- **Raposa** (José Lobo)

Foram me solicitadas as seguintes tarefas:

- Perguntar a disponibilidade do Paulo Vintém;
- Perguntar à Patrícia da Universal se é possível alterar o vídeo *mapping* para a noite, quando realmente é noite e para dia, quando é de dia (página 29-cena 10).
- Transmitir o seguinte recado: a atriz Joana Brito Silva necessita de faltar nos dias 26 de fevereiro e 1 de março. O ator José Lobo não sabe se consegue comparecer nos ensaios no dia 21 de fevereiro, bem como, nos dias 1 e 2 de março e nos dias 3 e 4 de março da parte da manhã.
- Contrariamente, ao que o José Lobo já tinha dito à produção, está disponível no dia 22 de janeiro.

**Atenção:** Relembrar, semanalmente, estas questões ao Pedro.

### **Terça-feira, 9 de janeiro de 2018**

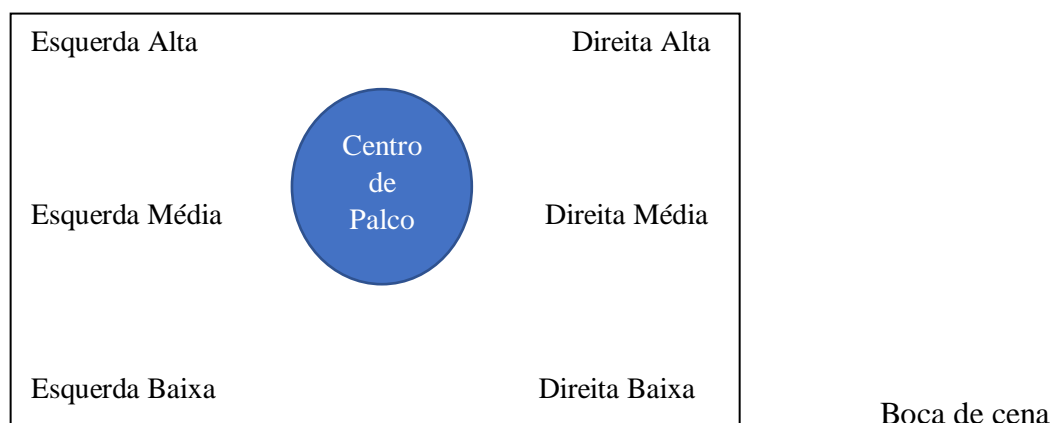
O ensaio de hoje teve início às 14 horas e prosseguiu com a leitura da peça. O Pedro esclareceu que amanhã irá ser desenvolvido o mesmo tipo de trabalho, no entanto, no ensaio de quinta-feira será feito o primeiro ato já com as marcações. Foi me pedido para remeter o *link* com as canções e com os respetivos *playbacks* para todos os atores. Atenção que a canção número onze não existe.

#### **Relembrar o Pedro do seguinte**

- O José Lobo não pode comparecer no ensaio no dia 21 de fevereiro.
- A Mariana Pacheco tem um espetáculo no dia 16 de fevereiro (sexta-feira) e não poderá vir.

Responsabilizei-me a enviar um email à produtora espanhola (Gina Barbeta) a explicar as razões de se querer alterar o vídeo *mapping* da cena dos Acendedores de Candeeiros (cena 10). Remeti o email com conhecimento (cc) à Patrícia (produtora da Universal Music Portugal)

O Pedro pediu-me para analisar a filmagem com o espetáculo catalão e anotar as marcações e as ações dos atores, para o ajudar caso exista alguma dúvida.



*Imagem 4. Imagem que ilustra as posições ocupadas no palco*

#### **Anotação de quarta a sexta-feira (10, 11 e 12 de janeiro de 2018)**

Os ensaios de quarta, quinta e sexta-feira seguiram o propósito estipulado: continuar o trabalho de mesa que se baseia na leitura e interpretação do texto e dar início às marcações do espetáculo. Os atores gravaram as músicas no telemóvel do Pedro para, depois, serem enviadas para Espanha, de modo a definir-se a questão da métrica.



*Imagem 5. A sala cor-de-rosa do Pólo Cultural das Gaivotas. A autoria: Mariana Pacheco.*

### **Segunda-feira, 15 de janeiro de 2018**

Como já referi, à segunda-feira, o ensaio começa sempre às 11 horas da manhã. O dia de hoje foi muito proveitoso e, percebi que isto se deve à forma como o Pedro planeia os ensaios, mas também ao trabalho dos atores, que me parecem muito competentes, empenhados e talentosos. O ensaio teve início com uma passagem de texto e, de seguida, procedeu-se às marcações da cena 1 (as Pessoas Grandes) até à cena 5 (a Rosa).



*Imagem 6. O ator Diogo Bach. A autoria: Mariana Pacheco*

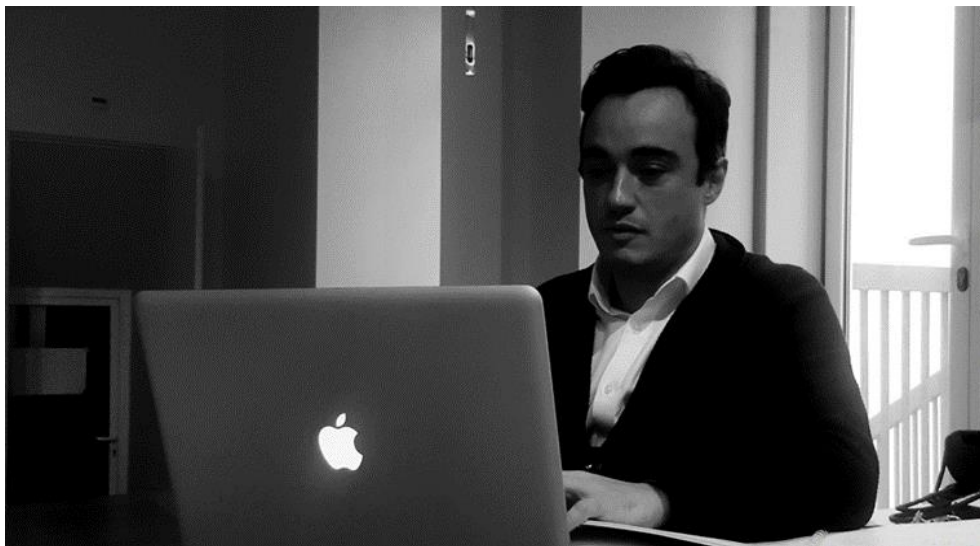
### **Terça-feira, 16 de janeiro de 2018**

No ensaio de hoje, prosseguiu-se a mesma ordem de trabalhos de ontem. Neste sentido, teve início com uma passagem de texto até à cena da Rosa (cena 5), fundamental para a compreensão das personagens, dos seus objetivos e intenções. Num segundo momento, ensaiou-se a cena do Rei (cena 6) e a cena do Vaidoso (cena 7), que integram o Ato II, prosseguindo-se depois, a leitura da peça a partir daí.

### **Quarta-feira, 17 de janeiro de 2018**

Começámos o ensaio às 14 horas com uma leitura do texto por parte dos atores. Este foi o primeiro dia em que não foi preciso recorrerem à peça para dizerem as falas e foi extraordinário, tanto para mim, como para o Pedro, ver a capacidade de trabalho e de dedicação destes cinco artistas. Ensaíram-se as marcações, assim como, as músicas até à cena 7 (Vaidoso).

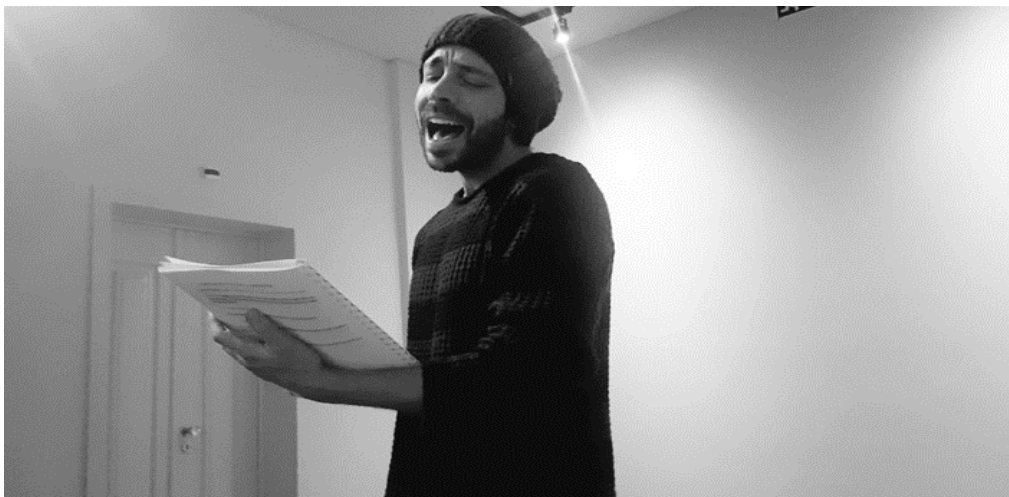
Tal como tem acontecido desde o início dos ensaios, o Pedro deu indicações específicas aos atores sobre o texto e as suas intenções. Foram também, dadas indicações relativas às músicas a ao ritmo das cenas. Transmitiu uma mensagem muito importante e que me deixou pensativa: “Cada ideia tem uma finalidade. Não deites nada fora” (sic).



*Imagem 7. Pedro Penim. A autoria: Mariana Pacheco.*

O processo de construção de personagem parte sobretudo do texto, do que está escrito no texto e das indicações do Pedro, tendo sempre em conta as sugestões e a

imaginação dos atores. Esta história pertence ao Aviador e é muito importante para ele, porque está envolvido emocionalmente. O Aviador não é um mero narrador. Pelo contrário, ele revive tudo o que diz, pois tudo tem uma carga emocional. Nesta semana, o Paulo Vintém, que interpreta a personagem referida, deu um grande salto relativamente à apropriação do texto.



*Imagem 8. O ator Paulo Vintém. Autoria: Mariana Pacheco.*

### **Quinta-feira, 18 de janeiro de 2018**

Ordem de trabalhos para hoje: Marcar e ensaiar a cena 8 (o Bêbado), a cena 9 (o Homem de Negócios) e a cena 10 (os Acendedores de Candeeiros).



*Imagem 9. Os atores Joana Brito Silva e José Lobo. Autoria: Mariana Pacheco.*

## **Sexta-feira, 19 de janeiro de 2018**

O ensaio de hoje correu, como sempre, de uma forma muito produtiva. Ensaiámos a cena 9 (o Homem de Negócios) e cena 10 (os Acendedores de Candeeiros).

Voltei a entrar em contacto via email com a Gina Barbeta, produtora de La Perla 29, para questionar se sempre era possível encontrar uma solução para o vídeo *mapping* da cena dos Acendedores de Candeeiros.

## **Segunda-feira, 22 de janeiro de 2018**

### **O início da terceira semana de ensaios**

Às segundas, os ensaios têm início às 11 horas da manhã e a sua hora de término é as 16 horas da tarde. Assim, na parte da manhã, recebemos o Dale Chappelle para apoiar os atores a nível vocal e o Tiago da Universal. O Dale ficou de enviar um plano de trabalho.

Depois do almoço, fizemos uma leitura e uma passagem das cenas 12 (a Serpente) e 13 (as montanhas) e ensaiámos tudo desde a primeira cena até aqui.

Este dia foi cansativo, mas bastante produtivo. Tanto o diretor, como os atores, parecem felizes com a evolução do trabalho.

## **Terça-feira, 23 de janeiro de 2018**

Tal como o Pedro já me tinha pedido, enviei o vídeo da versão catalã do espetáculo aos atores, apesar de ter salientado que não fazia questão que o vissem, já que o objetivo não é copiar a interpretação, mas, ao invés, seguir as marcações.

O ensaio de hoje teve início às duas horas e terminou, por volta, das sete da tarde. O Pedro voltou a dar indicações relativas às personagens, às músicas, à dramaturgia e à própria forma de dizer o texto.

Na primeira parte do ensaio desenvolvemos um “trabalho de mesa” centrado no segundo ato e ensaiámos as músicas pela seguinte ordem:

- Música do Rei- cena 6;
- Música do Vaidoso- cena 7;

- Música do Bêbado- cena 8;
- Música do Homem de Negócios- cena 9;
- Música dos Acendedores de Candeeiros- cena 10;
- Música do Geógrafo- cena 11.

Seguiram-se as cenas 12 (a Serpente) e 13 (as montanhas), bem como, as músicas da Raposa e a música do Aviador e, ainda ouvimos a versão catalã da canção *Se somos Príncipezinhos*.

Após uma breve pausa, foi tempo de rever a cena do Rei (cena 6), a cena do Vaidoso (cena 7) e de relembrar as marcações. Todos os ensaios são importantes, mas hoje, o ensaio despoletou uma questão relativa ao processo criativo de *O Príncipezinho* e ao facto de se encenar um texto que já vem previamente adaptado para cena. Discutimos alguns pormenores ou características da personagem Vaidoso, interpretada pelo Diogo Bach e, o diretor de atores, “deu-lhe liberdade” para poder exagerar a sua personagem e esclareceu que, apesar de o espetáculo já estar totalmente definido, existe espaço para criar, mas esta criação está dentro daquilo que as personagens são.

Ensaiou-se também, a cena do Bêbado (cena 8) e o Pedro explicou que esta é a cena mais adulta da peça. Deu as seguintes indicações ao José Lobo:

- A energia está boa, mas a personagem precisa de mais expansão;
- Esta personagem não precisa de ser tão abonecada, pode ser mais humanizada.

Depois, foi a vez de se proferirem as indicações ao Homem de Negócios. Principal indicação:

- O Diogo tem de estar mais frontal para o público e debruçar-se mais na interpretação da letra da música, que por si só lhe dará uma maior corporalidade.

Ainda conseguimos ensaiar a cena 10 (o Acendedor de Candeeiros), a cena 11 (o Geógrafo) e a cena 12 (a Serpente). Na cena dos “Acendedores”, o Pedro referiu que estas duas personagens, interpretadas pelo José Lobo e pela Mariana Pacheco, devem ter um ar “mais *nerd*”, isto é, um ar mais aparvalhado, um ar mais de bonecos. Após esta indicação, o José experimentou um som mais nasalado e mais “fanhoso” e resultou muito bem.

Relativamente à cena do Geógrafo, o Pedro sentiu que a interpretação do Diogo estava um pouco agressiva e salientou a importância de ter um lado mais suave e comunicativo.

O processo de ensaios tem-se revelado criativo e os atores têm superado os objetivos e desenvolvido um trabalho espetacular. No entanto, os ensaios também têm apresentado um caráter mais técnico, sobretudo no que concerne à marcação das palavras e das frases de cada personagem.

A cena da Serpente foi a última a ser trabalhada e foi muito interessante, uma vez que o Pedro referiu que, apesar de o ator que interpreta o Príncipezinho na versão catalã não fazer nenhuma ação, a Joana pode e deve sentir-se à vontade para explorar. Também lhe foram dadas indicações de interpretação na canção *O Meu Asteroide*. Surgiu ainda, uma ideia muito boa para a construção da Serpente, cuja voz vai ser a da Mariana, que passa por brincar com os t's.

Por fim, passámos o texto da cena da Raposa. O plano de trabalho para amanhã será o seguinte: ensaiar as coreografias e as cenas 14 (a Raposa) e 15 (os desenhos).

### **Quarta-feira, 24 de janeiro de 2018**

O ensaio de hoje começou às duas horas da tarde e terminou às sete. Ensaíamos todas as cenas e as respetivas músicas pela seguinte ordem:

1. Cena do Rei;
2. Cena do Vaidoso;
3. Cena do Bêbado;
4. Cena do Homem de Negócios;
5. Cena dos Acendedores de Candeeiros;
6. Cena do Geógrafo;
7. Cena da Serpente.

Amanhã não haverá ensaio e sexta-feira não conseguirei comparecer, pois tenho aula na Escola Superior de Teatro e Cinema. No entanto, a partir de dia 13 já posso ir aos ensaios todas as sextas.

### **Segunda-feira, 29 de janeiro de 2018**

### **Que comece a quarta semana!**

O ensaio de hoje teve início pela 14ª cena (a Raposa). Repetiram-se também as cenas 15 (os desenhos) e 16 (a despedida). O Dale Chappelle chegou por volta das duas horas para dar apoio vocal aos atores nas músicas e nos coros que, por sua vez, irão culminar num CD do musical.

Tenho aprendido muito ao observar o trabalho de construção de personagem, bem como, o trabalho físico e vocal desenvolvido por estes cinco atores com o apoio do Pedro, do Dale e da Margarida. As minhas funções têm-se revelado importantes para o meu percurso enquanto estudante de teatro e atriz:

- Acompanhar os ensaios e o processo de trabalho do espetáculo;
- Prestar auxílio ao trabalho desenvolvido pelo diretor de atores. Esta tarefa pressupõe saber tudo sobre o espetáculo.
- Observar e acompanhar o trabalho dos atores;
- Prestar auxílio ao trabalho dos atores no que concerne ao texto e às marcações das personagens.

A professora de dança, a Margarida, chegou às 16 horas e ficou a ensaiar com os atores. Eu e o Pedro tivemos que sair. Tive aula de seminário na Escola Superior de Teatro e Cinema e o Pedro ensaiou no Teatro Maria Matos.

### **Terça-feira, 30 de janeiro de 2018**

Este ensaio começou com o estudo das canções que fazem parte do espetáculo e que, por conseguinte, vão culminar num CD.

O dia de hoje correu muito bem. Os atores já sabem as músicas e demonstram sintonia e coesão no trabalho, apesar de não ser uma tarefa fácil ouvir uma canção em catalão e tentar reproduzi-la em português.

De uma forma resumida, o ensaio contemplou o seguinte plano: ensaiar as músicas e os coros com o acompanhamento do Dale. Começámos então, pela última canção (*Se somos Príncipezinhos*) e pelos respetivos coros (páginas 53 e 54) e, ao mesmo tempo, foram sendo feitos ajustes e pequenas mudanças nas letras das músicas. Achámos por bem gravá-las no telemóvel.

O trabalho dos atores tem-se revelado bastante adiantado e seguro. Tal deve-se ao facto de saberem, desde a primeira semana de ensaios, grande parte do texto, assim como, algumas das músicas. Neste momento, encontramos-nos na quarta semana de ensaios e, já dominam grande parte do texto, apresentando uma evolução fantástica. Nesta fase, estão a aprender os coros com o Dale, mas sinto-os muito à vontade nas músicas.

Por volta das quatro horas e quarenta minutos da tarde, ensaiaram-se as cenas da Raposa, dos desenhos, da despedida e a cena das estrelas, mas esta fase do ensaio teve início, como de costume, com uma passagem do texto e das músicas.

Foram-me pedidas as seguintes tarefas:

1. Falar com a Patrícia da produção e tentar perceber quando é que a professora de dança pode vir. Duas vezes por semana é muito pouco. O ideal seria pedir, pelo menos, mais duas vezes.
2. Verificar em que parte do texto entram as músicas, nomeadamente em que fala surge a canção *O meu Asteroide* (página 36).
3. Abrir o ficheiro que me foi enviado pelo Pedro, ver o vídeo da versão original do espetáculo e verificar se nos foram enviados todos os sons que vão fazer parte do espetáculo. Terei de fazer esta comparação entre o ficheiro e o vídeo da versão catalã de *O Príncipezinho*.

Esta sexta-feira não há ensaio. Alguns dos atores vão a Barcelona fazer os moldes das máscaras.

**Quarta-feira, 31 de janeiro de 2018**

O ensaio teve início às duas horas e trinta da tarde. Começámos por ensaiar a cena 14 (a Raposa). O Pedro deu indicações relacionadas com a corporalidade desta personagem e com o modo como pode ser dito o texto, tanto pela Raposa como pelo Príncipezinho, destacou o facto de o José estar a falar de uma forma muito rápida, muito “corrida” e sugeriu-lhe que salientasse ou destacasse algumas palavras.

Depois, ensaiámos o ato III (A Terra) e repetimos várias vezes.

Tarefas:

- Fazer um dossier que reúna as diferentes versões do texto de *O Príncipezinho* com todas as minhas anotações relativas às intenções das personagens, às marcações dos atores e à entrada das canções.
- Anotar no texto em que momentos surgem as músicas.
- Enviar email com o vídeo do espetáculo ao Dale.

### **Quinta-feira, 1 de fevereiro de 2018**

No ensaio de hoje recebemos o Dale Chappelle, responsável pelo apoio vocal, e ensaiaram-se os temas do espetáculo e os respetivos coros. Considero importante referir que as indicações do Pedro relativamente à interpretação das músicas, em conjunto, com o trabalho desenvolvido pelo Dale, são fundamentais e indissociáveis. Destaco a seguinte indicação do Pedro que me chamou a atenção: “Não suavizem estas músicas. Elas já têm essa carga” (sic).

Neste momento, acredito que os atores já se sentem mais seguros e confortáveis nos coros.

Tarefa: Passar o vídeo do espetáculo para uma *pen* usb ou para o meu telemóvel.

Atenção: A assistente da professora de dança pode comparecer no ensaio de dia 9 deste mês durante cerca de duas horas. A Patrícia da produção vai confirmar se é possível ser entre as 14h00 e as 19h00.

### **Sexta-feira, 2 de fevereiro de 2018**

Os atores José Lobo, Diogo Bach e Mariana Pacheco viajaram para Barcelona para fazer os moldes das máscaras.

### **Segunda-feira, 5 de fevereiro de 2018**

A manhã de hoje foi dedicada ao texto e às músicas, tendo começado com um ensaio corrido do texto. É nesta primeira parte do ensaio, em que os atores estão sentados à mesa, que se torna possível recordar e definir as intenções das personagens.

Atenção: Quarta-feira, dia 7 deste mês, não temos ensaio e quinta-feira iremos para estúdio gravar as vozes que aparecem no terceiro ato, nomeadamente a voz da Serpente e das Rosas.

Tarefa: Enviar email à produtora Gina Barbeta a perguntar se o eco da voz do Príncipezinho na cena 13 é realmente um eco ou uma voz.

### **Terça-feira, 6 de fevereiro de 2018**

Indicações relativas à cena do Vaidoso, personagem que está a ser trabalhada pelo ator Diogo Bach:

- O Pedro começou por caracterizar esta cena como sendo muito “*show off*”;
- Fazer um aceno “mais delineado” na fala: “Olha, um admirador”;
- O “rauuuu” tem de ser mais desenhado;
- Quando esta personagem se dirige ao Príncipezinho dizendo: “Olha, duas palminhas”, deve ser mais assertiva e deve comunicar: “vai, faz!”;
- O Vaidoso deve ser mais simpático quando diz: “sou tão inteligente”;
- Cada frase precisa de uma anedota;
- Aproveitar mais a expressividade de frases como: “tu não podes evitar”, ou seja, é fundamental tentar aproveitar mais este lado cómico e não estar focado apenas na música;
- Na fala: “duas palminhas!” o Vaidoso pode ficar impressionado;
- O “oh, oh, oh” pode ser mais perto da cara do Príncipezinho;
- “E quê? E tens de me admirar!” pode ser seguido da intenção: não me estás a admirar!

Indicação geral: Não ter medo de exagerar, pois o palco do Teatro da Trindade é muito maior do que a sala do Pólo Cultural das Gaivotas. É por isso, que as cenas precisam de ser mais exageradas.

Indicações relativas à cena do Bêbado, interpretado pelo ator José Lobo:

- O Bêbado pode responder mais às perguntas do Príncipezinho;
- São necessários mais risos e menos drama;
- Não manter durante tanto tempo os olhos no chão;
- Ter mais atenção ao tempo da música antes da fala: “eh, loira!”;
- O Bêbado pode brincar mais na frase: “E que me faz perder o foco”;
- Também foram dadas indicações referentes à dicção.

Indicações relativas à cena do Homem de Negócios, interpretado pelo ator Diogo Bach:

- A personagem pode começar a cena já com a sua primeira fala: “Três e dois faz cinco”;
- Marcar mais a frase: “Sou um homem sério!”;
- Contar mais a história e focar menos na velocidade;
- Foram também dadas indicações que têm a ver ao ritmo do texto.

Indicações para a cena dos Acendedores de Candeeiros, personagens interpretadas pela Mariana Pacheco e pelo José Lobo:

- Tem de estar presente a “loucura de ter muitas tarefas para realizar ao mesmo tempo”.

Indicações para a cena do Geógrafo, interpretado pelo ator Diogo Bach:

- A frase: “os livros de geografia são os mais preciosos de todos os livros” deve ser mais lenta e mais pausada;
- Nesta cena existe uma tensão entre o papel do Geógrafo, que passa o dia todo a tirar apontamentos, e o explorador, que realmente explora e descobre, sendo necessário ter isto em conta na interpretação;
- O riso do Geógrafo é para o público.

Ainda tivemos tempo para ensaiar a cena da Raposa, sendo que a maioria das indicações tiveram a ver com as intenções do texto.

**Quarta-feira, 7 de fevereiro de 2018**

Hoje não tivemos ensaio.

**Quinta-feira, 8 de fevereiro de 2018**

O dia de hoje foi passado em estúdio (os atores gravaram as vozes que aparecem no terceiro ato). Não estive presente neste ensaio devido a um exercício da Escola Superior de Teatro e Cinema. O Pedro tinha-me dito que eu poderia participar nas vozes das flores, mas infelizmente não pude mesmo comparecer.

## **Sexta-feira, 9 de fevereiro de 2018**

O Pedro não pôde comparecer no ensaio de hoje. Reservámos este dia para ensaiar as coreografias do espetáculo com a professora Margarida. Foi-me pedido para seguir a seguinte ordem de trabalhos:

1. Coreografia dos Acendedores de Candeeiros;
2. Coreografia do Vaidoso;
3. Coreografia da Raposa (já por volta das 16 horas).

O ensaio correu bem. Seguimos a ordem estipulada pelo diretor e os atores conseguiram sentir-se mais à vontade.

**Atenção:** Falar com o Pedro e com a professora de dança, porque a Joana Brito Silva gostava de encontrar outro momento na coreografia para rodar.

## **Diário de Bordo de dia 11 a 28 de fevereiro de 2018**

**Atenção:** dia 12 não há ensaio.

Estas duas semanas e meia de trabalho foram muito intensas e, como tal, foi-me impossível escrever mais. A ida para o Teatro da Trindade aproxima-se. Estamos entusiasmados, mas, ao mesmo tempo, nervosos. O facto de a produção catalã ter enviado apenas parte dos sons que constituem o espetáculo, também não facilita o trabalho dos atores.

Relembro que o Pedro me tinha pedido para assistir ao vídeo da versão catalã e comparar com os sons que nos foram enviados. Esta tarefa exigiu muito tempo da minha parte. Não é fácil ouvir centenas de sons separados e identificar em que parte do espetáculo aparecem. Foram vários os contactos que estabeleci com a produção, mais concretamente com a Gina Barbeta, porém, foi-me impossível solucionar esta questão. Não recebemos os sons todos e, segundo um técnico contratado pela Universal, será necessário um programa específico para os abrir. Programa esse, que trabalha em conjunto com o vídeo.

## **Terça, quarta e quinta-feira, dias 13, 14 e 15 de fevereiro de 2018**

Os ensaios correram bem. Priorizou-se o trabalho com as músicas e com os sons a que temos acesso.

## **Segunda e terça-feira, 19 e 20 de fevereiro de 2018**

Os criadores do espetáculo (Àngel Llàcer e Manu Guix), assim como, alguns elementos da produtora La Perla 29, vieram a Lisboa para assistir aos ensaios. Foram dois dias de muito trabalho e de emoções fortes. De certo modo, tínhamos receio de que o trabalho desenvolvido não fosse aprovado. A verdade é que, foram dois dias muito proveitosos, nomeadamente para o ator Paulo Vintém que evoluiu imenso na construção da sua personagem, conseguindo “soltar-se” e absorver as orientações do Àngel e do Manu.



*Imagem 10. O elenco português com o diretor de atores e com os criadores catalães. Autoria: Mafalda Amaral.*

## **Quarta-feira, 21 de fevereiro de 2018**

Folga.

## **Terça-feira, 27 de fevereiro de 2018**

Dia de os atores experimentarem as roupas e as máscaras.

## **Quinta-feira, 1 de março de 2018**

### **Já no Teatro da Trindade!**

Hoje foi um dia de muito trabalho e de muita ansiedade no Teatro da Trindade. A data de estreia aproxima-se. O Pedro, por motivos profissionais, não pôde estar

presente, mas os ensaios correram bem. Senti que houve muita informação nova para processar, tanto para os atores, como para os técnicos e, por isso, tivemos de repetir o ensaio várias vezes.

Os técnicos do Teatro da Trindade estão a adaptar-se ao cenário e à chegada de um novo grupo e de um novo espetáculo. A Patrícia da Universal e o Cesc (técnico de Barcelona) verbalizaram que é insuficiente ensaiar apenas durante as tardes da próxima semana, por isso, pedimos aos atores que chegassem mais cedo. Concordei com o Cesc e com a Patrícia e encontramos um consenso. Na próxima semana, os ensaios terão início mais cedo. **Atenção:** A Joana não pode quinta-feira e o Pedro não pode quarta-feira.

Informei o Pedro sobre esta decisão e ele também concordou.

O ensaio aconteceu pela seguinte ordem:

A pedido do Cesc repetimos o I ato. Ensaiou-se também o II ato. Amanhã iremos começar pelo III ato para, depois, voltarmos ao início.

#### **Sexta-feira, 2 de março de 2018**

Tal como ficou definido, hoje começámos pelo III ato, seguindo-se, depois o ensaio geral do espetáculo.

O fotógrafo e a coreógrafa ficaram de comparecer, no entanto, a Joana Quelhas teve um problema no voo e, por isso, pediu-se à assistente Margarida que prestasse apoio aos atores.

O ensaio geral correu bem, mas foi muito stressante. Existem muitos adereços e mudanças de roupa durante todo o espetáculo e, por isso, fiz questão de ficar a dirigir todos os acontecimentos. Pedi mais mesas aos técnicos para organizar os adereços de uma forma mais simples. Por sua vez, acompanhei e ajudei-os com as mudanças do cenário, isto é, com as entradas e saídas das dunas. Conheço bem o texto e quis ter a certeza de que percebiam as marcações.

Apesar de todo o stress que vivemos e de ter sentido os atores inseguros, o ensaio correu bastante bem e a Mariana surpreendeu todos na canção da Rosa.

Combinei com o Cesc vir amanhã para o Teatro da Trindade para ajudar a verificar as luzes. Irei apenas eu e os técnicos. O horário estabelecido foi o seguinte: Entrada-10h; Saída-18 horas. A Patrícia da Universal vai tentar aparecer.

### **Sábado, 3 de março de 2018**

O ensaio de luz correu bem. Tal como combinado com o Cesc, cheguei ao Teatro da Trindade às dez horas da manhã. O trabalho de marcação das luzes prosseguiu até à cena 14 (a Raposa). Foram também anotadas, a entrada e a saída de cena das dunas e das escadas, assim como os possíveis responsáveis por cada mudança. Terminámos por volta das seis horas da tarde.

**Atenção:** falta verificar como é que os técnicos vão tirar as escadas para fora de cena durante o espetáculo.

### **Segunda-feira, 5 de março de 2018**

Os ensaios voltaram à sua rotina normal.

Aspetos importantes a destacar: O Pedro chega hoje de Madrid.

Hoje foi um dia difícil para o ator José Lobo. Passou a noite a vomitar e, durante o ensaio, sentiu-se fraco e doente. Apesar de a estreia estar para breve, o Pedro achou melhor dispensá-lo, de forma a recuperar. O ensaio correu bem e os atores sentiram-se mais seguros com a presença do Pedro. Acredito que vai tudo correr bem, apesar dos nervos. Os atores são maravilhosos e estamos todos a fazer o nosso melhor.

#### **Plano de Ensaios:**

- Segunda e terça-feira: ensaio previsto desde as 10 horas da manhã até às 11 horas da noite. Atenção: pode vir a ser alterado.
- Plano de ensaios para segunda-feira:

**10h-** Chegada dos atores;

**11h-** Ensaio corrido;

**12h30-** Pausa para almoço;

**14h-** Regresso;

**14h30-** Ensaio corrido;

**16h30-** Lanche;

**17h30-** Ensaio;

**19h30-** Dispensa.

- Plano de ensaios para terça-feira: da parte da manhã o horário será o mesmo.

**14h-** Maquilhagem;

**15h15-** Ensaio corrido para a imprensa;

**16h30-** Entrevistas;

**17 h-** Repetição de duas cenas para a televisão;

**17h30-** Entrevistas para a televisão;

**Entre as 18 horas e as 18h30** – jantar para depois regressarmos ao ensaio;

**20h30** – Ensaio corrido da TVC (por confirmar);

**Entre as 22h e as 22h30** – dispensa de todos.

- Plano de ensaios para quarta-feira:

Para quarta-feira de manhã está programado o mesmo horário de segunda. Não existe lanche e o ensaio irá terminar às 18 horas.



*Imagem 11. Pedro Penim e a assistente de encenação. A autoria: Mariana Pacheco.*

## **Terça, quarta e quinta-feira, 6, 7 e 8 de março de 2018**

Nem sempre foi possível concretizar o horário estipulado. Foi necessário acordar tudo com a equipa técnica do Teatro da Trindade.

**Atenção:** Confirmar se no momento do *blackout* da cena 11 (o Geógrafo) entram todos ao mesmo tempo e se a Mariana muda a duna 2 para o ponto 3; se o José Lobo muda a duna 1 para a marca 1/3 e a duna 4 da marca 4/2 para a 4/3.

Confirmar ainda, como é que eu, o Tiago, o José Gustavo e o Diogo executamos a mudança da escada. Não esquecer que depois de concluída a mudança das escadas o técnico José Gustavo muda a duna 3.

Funções desenvolvidas por mim: direção de cena; contrarregra; responsável pelos figurinos e adereços; prestar assistência na direção dos técnicos.

Nota: Segundo sugestão da Patrícia da Universal e do técnico José Gustavo seria importante fazer uma lista de pré-montagem do espetáculo e um roteiro de posições.

### **Indicações dadas pelo Manu:**

- O fato do Astrónomo Turco tem de ser “tirado” muito mais rápido;
- No final do I ato as escadas estão atrasadas;
- O som dos atores está baixo;
- A Raposa e o Principezinho taparam-se e saíram da luz;
- É necessário colocar uma esponja na máscara da Raposa.

### **Indicações dadas pelo Pedro:**

- Falta ritmo ao espetáculo;
- A entrada do Astrónomo Turco tem de ser mais tarde;
- Na personagem Rosa, a Mariana precisa de marcar mais a palavra “toca-me”;
- A passagem do I ato para o II está lenta.

### **Indicações dadas pelo Àngel:**

#### Notas para a Mariana Pacheco:

- Na cena dos Acendedores de Candeeiros, a Mariana pode dizer o monólogo da Lady Macbeth;

- Na última estrofe da canção, a Rosa deve estar mais desesperada. Tem de ser mais dramática.

Notas para o Paulo Vintém:

- A frase: “até ao dia em que tive” não é subtil;
- O texto precisa de mais ritmo;
- O facto de o Príncipezinho pedir ao Aviador para lhe desenhar uma ovelha, emociona-o;
- O Paulo é que comanda as falas dos crescidos.

Notas para a Joana Brito Silva:

- Não é suposto opinar na música dos embondeiros;
- O Príncipezinho não acumula os problemas dos adultos;
- O Príncipezinho responde sempre com verdade;
- Todas as personagens são pessoas normais, ao contrário do Príncipezinho. Ele não tem perguntas dentro de si. É importante salientar que, primeiro percebe o que é que o Aviador diz e só depois é que faz as perguntas;
- O Aviador enerva-se com as perguntas do Príncipezinho, mas ele não entende o porquê. Para ele, o Aviador vai conseguir arranjar o avião;
- O Príncipezinho sente curiosidade, mas não se entedia com os problemas da vida. Por exemplo, Bêbado não lhe dá pena. Simplesmente, percebe ou não, a sua posição. O Vaidoso dá-lhe vontade de rir.
- Na última cena é o Príncipezinho que abraça o Aviador. Pensamento da personagem: “Coitado do Aviador, não entende que é melhor eu ir para o céu!”
- O Príncipezinho só sente tristeza no fim.

Notas para o José Lobo:

- A Raposa está perfeita. Falta-lhe apenas um pouco de ternura. A história do Príncipezinho e da Raposa é, no fundo, a história de uma paixão de verão que termina passado uns meses.
- Na última cena, é fundamental a Raposa estar mais triste.



*Imagem 12. O elenco português. Autor desconhecido.*

### **Sexta-feira, 9 de março de 2018**

Previsão dos trabalhos para este dia: ensaio técnico às 12h e estreia às 18h. Apesar de ter sentido que estávamos todos ansiosos, o primeiro espetáculo correu muito bem e o público adorou. O Pedro, a Universal, bem como o Àngel, o Manu e toda a equipa de La Perla 29 teceram críticas muito positivas relativamente ao trabalho desenvolvido.

A Patrícia da Universal pediu-me para vender os CDs do Musical no final de cada espetáculo, uma vez que não conseguiu encontrar ninguém e o teatro não permite que este tipo de trabalho seja feito por nenhum técnico ou frente de sala.



Imagem 13. No camarim das atrizes. Autoria: Mariana Pacheco.

**Sábado, 10 de março de 2018**

### **O primeiro dia sem o Pedro!**

Deste sábado em diante, os espetáculos acontecerão às onze e trinta da manhã e às três e meia da tarde. Este foi o primeiro dia sem a presença do diretor de atores, mas correu tudo bem. Combinei enviar-lhe um relatório diário de todas as sessões. Aconteceram alguns imprevistos próprios do segundo dia: A Mariana esqueceu-se de tirar a rosa no *blackout*, mas eu entrei em cena e tirei; o micro do José Lobo caiu, mas ninguém reparou e não afetou a sua prestação. Por sua vez e, devido ao stress do acontecimento anterior, esqueceu-se de colocar as dunas. Este erro foi preocupante, uma vez que afetou a projeção, mas conseguimos encontrar uma solução e graças ao trabalho conjunto com os técnicos tornou-se mais fácil resolver os imprevistos.

**Atenção: Horários *O Príncipezinho*** (segundo o email enviado pela Patrícia da Universal)

#### Sextas à tarde

**16h30** Chegada dos atores

**17h00** Colocação dos microfones

**17h30** Abertura da porta do átrio

**17h45** Abertura da sala

**18h00** Início do espetáculo

**19h20** Final- Autógrafos no átrio

#### Sábados

**10h00** Chegada dos atores

**10h30** Colocação dos microfones

**11h00** Abertura da porta do átrio

**11h15** Abertura da sala

**11h30** Início do espetáculo

**12h50** Final- Autógrafos no átrio

**13/14h** Almoço

**14h00** Chegada dos atores

**14h30** Colocação dos microfones

**15h00** Abertura da porta do átrio

**15h15** Abertura da sala

**15h30** Início do espetáculo

**16h50** Final- Autógrafos no átrio

#### Domingos

**10h00** Chegada dos atores

**10h30** Colocação de microfones

**11h00** Abertura da porta do átrio

**11h15** Abertura da sala

**11h30** Início do espetáculo

**12h50** Final- Autógrafos no átrio

**13/14h** Almoço

- 14h00** Chegada dos atores
- 14h30** Colocação dos microfones
- 15h00** Abertura da porta do átrio
- 15h15** Abertura da sala
- 15h30** Início do espetáculo
- 16h50** Final- Autógrafos no átrio

### **Domingo, 11 de março de 2018**

Os espetáculos de hoje correram muito bem. Existiu apenas um imprevisto no espetáculo da manhã: o Diogo não fez o eco do Príncipezinho na cena 13 (as montanhas), mas não senti que tivesse interferido com o trabalho da Joana. Assim que nos apercebemos, os técnicos conseguiram resolver a situação. Acredito que foi um “erro” normal de quem se está a adaptar a um novo espaço. Aliás, o que é o teatro se não o lugar do erro? Como escreveu Samuel Beckett: “Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor”. Os atores divertiram-se e sentem-se cada vez mais seguros e o público pareceu adorar. As pessoas riram-se, bateram palmas e deram um *feedback* muito positivo aos atores. Na minha opinião, o espetáculo das três e meia da tarde foi o que correu melhor para os atores, no que diz respeito à energia e à presença em cena. O público também se manifestou de uma forma espetacular através de gargalhadas, comentários e aplausos.

### **Sexta-feira, 16 de março de 2018**

O espetáculo de hoje correu bem, porém, sentimos o público menos recetivo. A atriz Joana Brito Silva referiu que algumas pessoas entraram na sala quando a sessão ainda estava a decorrer, nomeadamente, depois da música dos embondeiros. Outras até mexeram no telemóvel. Tendo em conta os acontecimentos mencionados, a Joana sentiu que não foi fácil passar a mensagem.

A primeira mudança das escadas continua lenta. Referi isso ao Pedro e fiquei de falar com os técnicos sobre a necessidade de agilizar esta transição e de ser proibida a entrada do público após o início do espetáculo. Só poderá entrar para o balcão. O Pedro

deixou isto bem claro quando falámos por mensagens, uma vez que este tipo de situações afetam os atores.

### **Sábado, 17 de março de 2018**

Tal como combinado ontem com o Pedro, fiquei de falar com a equipa do Teatro sobre não ser permitida a entrada do público após o início do espetáculo. Depois de conversar com o Tiago (técnico do Teatro da Trindade), o próprio garantiu-me que entraram pessoas apenas para a parte de cima da sala. No entanto, a atriz Joana Brito Silva disse-me que viu gente a entrar pela zona da plateia. Foi neste sentido que a Patrícia da Universal decidiu também falar com as frentes de sala.

Resolvida a situação, foi tempo de os atores se prepararem para a primeira sessão do dia, que acontece às 11h30 da manhã. Este “ritual” de preparação e aquecimento vocal repete-se também após a pausa do almoço, que termina por volta das duas horas e pouco da tarde. No espetáculo das 15h30, a sala esgotou, o público esteve recetivo e riu muito. Cheguei a ouvir pessoas dizer que adoraram. No geral, o espetáculo da tarde tem “fluido” melhor do que o da manhã.

Tenho a apontar alguns problemas técnicos que me parecem próprios deste espetáculo e que podem seguramente condicionar o trabalho dos atores. Destaco a intensidade do som em algumas músicas, que dificulta a audição dos artistas, mas também a compreensão do público. Este, por vezes, não entende as letras das músicas e as falas das personagens. Aliás, verificou-se isso precisamente na cena do Homem de Negócios.

### **Domingo, 18 de março de 2018**

#### ***O Príncipezinho decide “descansar” cerca de 20 minutos de manhã***

A sessão de hoje das onze e meia foi, no mínimo, diferente e atribulada. Nos primeiros quinze ou vinte minutos do espetáculo, precisamente, durante o monólogo do Aviador, o quadro da luz do Teatro da Trindade foi abaixo. Foi um momento stressante, de desespero e de alguma ansiedade, pois não sabíamos o que fazer. O técnico José Gustavo entrou em cena para tentar acalmar os ânimos e para informar o público que se estava a fazer os possíveis para resolver tal situação.

Passado alguns minutos, o Teatro entrou em contacto com a EDP, que nos explicou que este era um problema externo e que só teríamos luz por volta das três horas da tarde. Como tal, teríamos de interromper o espetáculo. Posto isto, foi decidido, em conjunto com os atores, que esta informação seria comunicada ao público. Surpreendentemente, no momento em que os cinco artistas entraram em cena, a luz voltou e todos bateram palmas e gritaram de alegria. Foi um momento digno de um filme americano!

Decidimos então, que se recomeçaria o espetáculo a partir de onde tínhamos parado, ou seja, da cena V e da fala do Aviador. Foi uma decisão tomada sobre pressão, porém, decidimos o que achámos melhor e seguimos a nossa intuição. Tivemos sobretudo em conta o facto de as pessoas já estarem há muito tempo à espera e das crianças estarem irrequietas.

Apesar deste imprevisto, o público adorou e reagiu de uma forma muito positiva. Ficámos preocupados com o sucedido, mas acredito que todos se sentiram com muito mais energia e foco para fazer a sessão da tarde, que correu maravilhosamente.

Informei o Pedro do sucedido e ele disse-me que teria recomeçado o espetáculo, mas entendeu que decidimos o que na altura nos pareceu melhor. O dia de hoje ensinou-me que a capacidade de lidar com as adversidades do presente é fundamental para quem faz teatro. Podes verificar se todos os adereços e figurinos estão no sítio, enquanto ator, podes sentir que o teu trabalho está seguro e que o aquecimento te deixou totalmente preparado, mas, no momento de entrar em cena, desconheces tudo o que pode acontecer. Não foi nada fácil, mas sinto-me orgulhosa do nosso trabalho e feliz por trabalhar com pessoas assim. É esta a magia do teatro!

#### **Sexta-feira, 23 de março de 2018**

A sessão de hoje correu bem, mas foi difícil cativar este público. Não o sentíamos presente. Pareceu-nos “tímido” a bater palmas e não reagia às provocações próprias do espetáculo. Foi a partir da música da Rosa que começou a expressar de forma mais expansiva as suas emoções e que demonstrou entusiasmo.

Nem sempre é fácil para os atores quando não conseguem o riso ou as palmas do público, quando o sentem ausente ou quando acham que não estão a passar a mensagem da obra. Este espetáculo está feito para se sentir a reação das pessoas e no final de quase

todas as músicas, que correspondem a um momento importantíssimo, existe um *blackout* que pretende despoletar as palmas.

Continuam a existir problemas técnicos e hoje o ator José Lobo ficou sem munição, apesar de já se ter falado várias vezes com o técnico de som. Considero importante salientar que os atores têm dado o seu melhor em palco, independentemente dos problemas que têm acontecido.

Ainda me sinto ansiosa antes do início de cada espetáculo devido à quantidade de tarefas que tenho que fazer como: levar as roupas, as máscaras dos atores e os respetivos adereços para o palco, levar os CDs para o camarim pequeno junto ao palco, verificar se todas as roupas e máscaras estão no respetivo lugar, colocar os adereços na mesa, nos lugares estabelecidos fora de cena e dentro das dunas, verificar a lista de pré-montagem, chamar os atores e perceber quando é possível dar início ao espetáculo.

Sei que consigo concretizar todas estas tarefas, mas é a primeira vez que desenvolvo este tipo de trabalho, que exige rigor e concentração. Uma simples falha pode prejudicar os atores!

**Sábado, 24 de março de 2018**

### **O primeiro dia sem a Patrícia!**

Os espetáculos de hoje correram muito bem. Durante a parte da manhã, sentimos o público apático e foi difícil para os atores conseguirem captar a sua atenção. No entanto, obtivemos um bom *feedback* na cena dos Acendedores de Candeeiros, uma das partes cómicas deste espetáculo.

As reações do público não determinam na totalidade o trabalho dos atores e, muito menos, da equipa técnica. É óbvio que, as gargalhadas ou as palmas dos espetadores nos motivam e nos enchem de alegria, mas o elenco trabalha “todos os dias” a sua criatividade e a sua presença em cena de forma inspiradora. Quero com isto dizer que, com eles, estou a aprender o que é que o ator pode fazer para não “cair na rotina”. Isto acontece, já à partida, porque todos os dias são diferentes, mas também porque todos eles sabem aproveitar as reações do público e brincar com as diferentes intenções do texto. Para isto acontecer, é preciso estar no momento presente e ser-se muito seguro enquanto artista. Sinto também que estão a evoluir muito como atores desde a primeira semana que os conheci e, isso, é extraordinário.

No que concerne ao espetáculo da tarde e à venda dos CDs do musical nada tenho a apontar. O segundo espetáculo do dia, normalmente, corre sempre melhor, repercutindo-se na energia e no ritmo dos atores.

Mas porque é que o público e o seu modo de interagir e de se relacionar com o espetáculo e com os atores tem sido, muitas vezes, alvo ou objeto das minhas reflexões? Peter Brook responde a esta questão na sua obra *O Espaço Vazio* quando refere que “conhecemos e apreciamos a sensação e o som de celebrar com aplausos - e ficamos por aí. Esquecemo-nos de que existem duas apoteoses possíveis para uma experiência teatral” (Brook, 2011, p. 66), isto é, existem duas formas de agradecer, de louvar ou de viver uma experiência teatral: a voz e os aplausos ruidosos e o silêncio. O silêncio que tem sido muito esquecido e chega até a ser um embaraço, é uma outra forma de apreciar uma experiência. Na verdade, batemos palmas automaticamente porque não sabemos o que fazer e porque não temos consciência de que também pode ser positivo e estimulante. (Brook, 2011, p. 66)

O autor utiliza ainda o termo “mostrar” para explicar como é que uma ideia invisível pode ser mostrada de forma mais pertinente. Quando o ator gesticula, quando cria, responde não só a uma necessidade profunda, mas cria também para outra pessoa e não trabalhando unicamente para o público, vê-se sempre confrontado com um. Neste sentido, existe quase que uma dicotomia para com o público, que é quem observa. Se, por um lado, é um parceiro, que deve ser esquecido, por outro, deve estar constantemente presente, já que a obra depende do seu olhar. A verdade, é que não é simples entender a verdadeira função do espetador. (Brook, 2011, p. 73)

**Atenção:** Hoje foi o primeiro dia que fiquei sozinha com os atores. Consequentemente, tive de assumir as funções da Patrícia e do Pedro e comprometi-me a reportar-lhes todos os acontecimentos. É importante verificar se devo chegar mais cedo, uma vez que tenho de saber qual a ementa do dia e informar os atores e o técnico que irá almoçar connosco. Para além das tarefas que me foram atribuídas anteriormente, é necessário comprar bananas, perceber se existem pacotes de açúcar suficientes e supervisionar a chegada dos atores. Não posso deixar de informar a Patrícia sobre a venda dos CDs e do valor faturado.



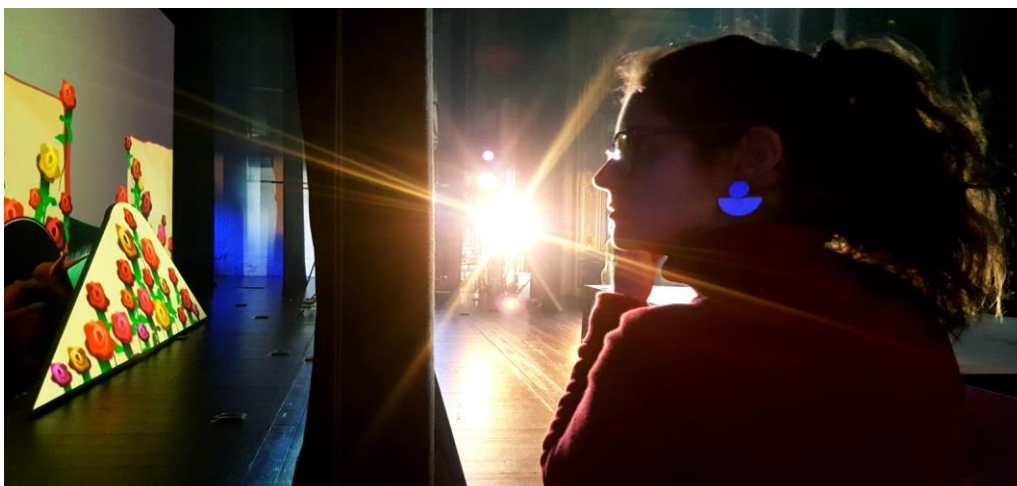
*Imagem 14. A assistente de encenação. Autoria: Mariana Pacheco.*

### **Domingo, 25 de março de 2018**

O primeiro espetáculo de hoje correu muito bem. Os atores brincaram imenso com o texto, cantaram as músicas maravilhosamente e o público adorou. No entanto, existiram dois problemas técnicos: quando a atriz Joana Brito Silva, que desempenha a personagem Príncipezinho, entrou em cena não se ouvia a sua voz. Solucionou-se este problema de imediato. Por sua vez, na cena 9 (o Homem de Negócios), a música disparou antes de tempo, mas o Diogo e a Joana resolveram este incidente de uma forma muito inteligente: decidiram começar a cantar e quando chegou o verdadeiro momento da música, o ator Diogo Bach acompanhou-a muito bem.

Quero salientar a interpretação de hoje do ator José Lobo na personagem Rei, que foi brilhante, demonstrando uma capacidade de improviso fenomenal. Acredito que o Pedro iria adorar ver este momento!

Não tivemos nenhum contratempo na sessão da tarde e os espetáculos das 15h30 fluem muito melhor. Não existiu nenhuma complicação, os atores tiveram uma ótima energia, estavam concentrados e divertiram-se. Os problemas técnicos que têm acontecido são sempre muito desagradáveis, mas temos conseguido resolvê-los, integrando-os muito bem.



*Imagem 15. Fora de cena. A autoria: Mariana Pacheco.*

**Terça-feira, 27 de março de 2018**

### **Dia Mundial do Teatro**

Hoje, Dia Mundial do Teatro, tivemos direito a uma sessão extra de *O Príncipezinho* às 15 horas. A chegada dos atores ficou marcada para as 13h30. Às 14h00 seriam colocados os microfones, às 14h30 seria aberto o palco e os autógrafos teriam lugar no átrio por volta das 16h20.

O espetáculo de hoje fluiu muito bem e, apesar do ator José Lobo estar doente e rouco, conseguiu lidar com a situação da melhor forma e fez um grande espetáculo. Quem o conhece, percebeu que a voz estava diferente, mas nada afetou o decorrer da sessão. O dia de hoje esteve especialmente cheio e, recebemos imensas escolas. A Patrícia veio trazer-nos a mensagem do Dia Mundial do Teatro, lida pelos 5 atores.

#### Mensagem do Dia Mundial do Teatro 2018 - As Américas

**De Sabina Berman do México (escritora, dramaturga e jornalista)**

“Podemos imaginar.

A tribo caça pássaros lançando pequenas pedras, quando o enorme mamute irrompe e RUGE – e ao mesmo tempo um pequeno humano RUGE como o mamute. Imediatamente, todos correm.

Esse rugido de mamute proferido por uma mulher humana – quero imaginá-la mulher – é o início do que nos faz a espécie que somos. A espécie capaz de imitar o que somos. A espécie capaz de representar o Outro.

Saltemos 10 anos, ou 100, ou mil. A tribo tem aprendido a imitar os outros seres e representa no fundo da cova, na luz trémula da fogueira, a caçada desta manhã. Quatro homens são o mamute, três mulheres são o rio, homens e mulheres são pássaros, árvores, nuvens. Assim, a tribo captura o passado com o seu dom para o teatro. Mais assombroso: assim a tribo inventa possíveis futuros: ensaia possíveis formas de vencer o inimigo da tribo, o mamute.

Os rugidos, os assobios, os murmúrios – as onomatopeias desse primeiro teatro – tornar-se-ão linguagem verbal. A linguagem falada tornar-se-á linguagem escrita. Por outro roteiro, o teatro tornar-se-á ritual e imediatamente cinema. E na semente de cada uma destas formas inferirá existindo o teatro. A forma mais simples de representar. A forma viva de representar. O teatro, quanto mais simples mais intimamente nos conecta à capacidade humana mais maravilhosa, a de representar o Outro.

Hoje celebramos em todos os teatros do mundo essa gloriosa capacidade humana de fazer teatro. De representar, e assim capturar o nosso passado para o entender – ou de inventar possíveis futuros para a tribo, para ser mais livres e mais felizes.

Falo por hipótese das obras de teatro que realmente importam e transcendem o entretenimento. Essas obras de teatro que importam, hoje propõem o mesmo que as mais antigas: vencer aos inimigos contemporâneos da felicidade da tribo, graças à capacidade de representar.

Quais são os mamutes a vencer hoje no teatro da tribo?

Digo que o mamute maior é a alienação dos corações humanos. A nossa perda da capacidade de sentir com os Outros: sentir compaixão. E nossa incapacidade de sentir com o Outro no humano: a Natureza.

Que paradoxo. Hoje, na orla final do Humanismo – da era do Antropocêntrico – da era em que o humano é a força natural que mais tem mudado e muda o planeta – a missão do teatro é inversa ao que reuniu a tribo originariamente para fazer teatro no fundo da cova: hoje devemos resgatar a nossa conexão com o natural.

Mais que a literatura, mais que o cinema, o teatro – que exige a presença de uns seres humanos perante outros seres humanos – é maravilhosamente apto para a tarefa de nos salvar de nos tornar algoritmos. Puras abstrações.

Resgatemos o teatro de todo o supérfluo. Desnudamo-lo. Porque enquanto mais simples o teatro, mais apto para recordamos o único inegável: somos enquanto somos no tempo, somos enquanto carne e ossos e um coração pulsando nos nossos peitos. Somos aqui e agora unicamente.

Viva o teatro. A arte mais antiga. A arte mais presente. A arte mais maravilhosa. Viva o teatro”.

### **Sexta-feira, 30 de março de 2018**

Esta foi a última sexta-feira de março de *O Príncipezinho* no Teatro da Trindade.

**Chegada ao Teatro:** 16h30.

**Tarefas:** Prestar apoio no trabalho de produção e, isso, implicou comprar bananas e verificar se é preciso açúcar (para o caso de algum ator ou técnico se sentir mal). Preparar os adereços e os respectivos figurinos e confirmar a chegada dos atores.

O espetáculo correu bem e não existiu nenhum imprevisto técnico. No entanto, os atores sentem que o trabalho custa sempre mais a começar às sextas-feiras. A Joana Brito Silva e o José Lobo ainda estão a recuperar da sinusite.

Uma espetadora chamou-nos a atenção para um erro ortográfico que encontrou na palavra “disminuir”, que aparece na imagem inicial do vídeo. Até à data, nenhum de nós tinha reparado neste pequeno pormenor. O Bruno (o técnico do vídeo) ficou de resolver este problema.

Durante a venda dos CDs, algumas pessoas partilharam comigo que adoraram o espetáculo. Foi um momento muito bonito e um senhor até me confidenciou que se emocionou.

Atenção: Avisar a Patrícia (produtora da Universal) que é preciso levar o smoking preto do ator Diogo Bach para arranjar.

### **Sábado, 31 de março de 2018**

Cheguei ao Teatro por volta das 10 horas da manhã, abri os camarins e fui verificar a ementa do almoço para hoje. De seguida, foi altura de tratar de tudo o que é relativo à pré-montagem para, depois, os atores se concentrarem em conjunto. O espetáculo atrasou cerca de 10 minutos, mas correu muito bem.

No entanto, esta sessão foi marcada por um imprevisto fora do comum. Durante a música do Vaidoso (Ato II- cena VII) disparou a versão espanhola e o ator Diogo Bach ficou sem microfone. A atriz Joana Brito Silva, com receio de que o colega não se ouvisse, começou a cantar. Na minha opinião, a solução encontrada foi muito inteligente. Terminado o espetáculo, a Joana chamou a atenção para o facto de o público continuar a fazer uso dos telemóveis.

A sessão das 15h30 foi muito boa e não existiu nenhum problema técnico. Sinto que estão todos muito mais seguros do seu trabalho e refiro-me aos atores, que são fantásticos, mas também falo dos técnicos, apesar dos problemas já mencionados. Pessoalmente, também me sinto cada vez mais confiante no meu trabalho e isto deve-se também ao apoio de toda a equipa técnica.

Durante a venda dos CDs, duas famílias dirigiram-se a mim, a primeira disse-me que adorou o espetáculo e que veio de propósito de Coimbra, e a outra contou-me que estava a ver *O Príncipezinho* pela segunda vez.

Saída do teatro: 18h.

## **Domingo de Páscoa, dia 1 de abril de 2018**

Hoje, dia 1 de abril, domingo de Páscoa, realizou-se apenas o espetáculo da manhã. Correu bem, exceto o facto de se notar uma discrepância entre o som falado e cantado. Estes assuntos têm sido abordados com o técnico de som por mim, pelos atores ou pela Patrícia.

Notei que o ator José Lobo teve alguns “problemas” de dicção, mas o seu desempenho é sempre espetacular no que concerne à técnica e ao trabalho do ator. De qualquer forma, devo estar atenta, de modo a dar um bom *feedback*.

Neste domingo, estiveram presentes apenas 200 pessoas e, como tal, a reação do público não foi tão efusiva.

**Dificuldades sentidas:** Tenho-me questionado sobre a minha capacidade de observação do trabalho dos atores no decorrer dos espetáculos, devido às diferentes tarefas que tenho desenvolvido e acumulado, que vão desde a assistência de encenação, à direção de cena e à produção. Por outro lado, sinto que estou ligada emocionalmente ao projeto e que, por vezes, é difícil distanciar-me. Como tal, decidi observar as sessões a partir de diferentes pontos da sala. Assim, terei uma noção mais ampla da interpretação dos atores, conseguirei perceber eventuais problemas técnicos e observar as reações do público.

## **Sexta-feira, 6 de abril de 2018**

Esta foi a primeira sexta-feira de abril no Teatro da Trindade.

Chegada: 16h30.

Antes de cada espetáculo: Comprar bananas (importante caso alguém se sinta mal) e uma maçã (adereço) para a Raposa. Preparar os figurinos e os adereços, verificar a chegada dos atores, confirmar a lista de pré-montagem antes do início do espetáculo.

No decorrer do espetáculo: Acompanhar o trabalho dos atores e todos os movimentos e ações que acontecem dentro e fora de cena, nomeadamente a primeira mudança de roupa da Mariana, a troca de roupa da Joana durante a música da Rosa, a troca de roupa do José Lobo para a personagem Rei, a troca de roupa do Diogo (de Vaidoso para Homem de Negócios), a troca de roupa do Homem de Negócios para o

Geógrafo, a saída das escadas de cena e a mudança do fato verde do Príncipezinho para o fato branco. Não me posso esquecer de lhe entregar a espada.

Evolução: O espetáculo foi brutal, correu maravilhosamente e a energia e o trabalho dos atores foram muito consistentes. As personagens estão seguras e os artistas conseguem divertir-se ainda mais em palco.

Expliquei o meu trabalho ao técnico José Gustavo, porque amanhã não irei estar presente por motivos profissionais. Vou com o espetáculo *O Segredo do Gato* do Teatro Casa da Máquina para Leiria.

### **Sábado, 7 de abril de 2018**

Por motivos profissionais não pude estar presente neste dia. Estava muito preocupada, mas felizmente correu tudo bem. O técnico José Gustavo, que também está a fazer o seu estágio, assumiu o meu lugar. O Pedro Penim e a Patrícia (produtora da Universal) também estiveram presentes, o que fez com que os atores se sentissem mais seguros e apoiados, apesar da minha ausência.

Indicações do encenador: O príncipezinho está muito agressivo.

Indicações da produtora: O espetáculo da tarde correu melhor. Não que o da manhã não tivesse corrido bem, mas senti que o da tarde fluiu melhor.

### **Domingo, 8 de abril de 2018**

Na minha opinião, os espetáculos correram maravilhosamente bem, tanto para os atores, como para a equipa técnica. Não existiu qualquer tipo de percalço com o som ou com o vídeo durante as sessões.

Atenção: Não me posso esquecer de falar com ator Paulo Vintém de modo a avisá-lo que se notaram alguns problemas de dicção.

### **Sexta-feira, 13 de abril de 2018**

A sessão de hoje foi pautada por inúmeros imprevistos na luz e no vídeo *mapping*. Aconteceram porque foi dirigida por outro técnico. O Bruno não poderá estar presente nem amanhã, nem domingo, como tal, tentou passar os seus conhecimentos a um colega que o pudesse vir a substituir.

Depois de uma longa conversa, decidimos que o novo técnico virá organizar tudo amanhã, mas o Bruno vai operar a luz e o vídeo. A intenção do Bruno foi passar o seu trabalho a outra pessoa, porque poderá ter de se ausentar. Contudo, as falhas no vídeo *mapping* são sempre muito desagradáveis para todos e afetam o trabalho dos atores. Tive de informar o Pedro e a Patrícia do sucedido.

Este é um espetáculo cuja cenografia em 3D, que alia o vídeo, o som e o jogo de luzes, é muito difícil e, por isso, é impossível aprender a trabalhar com este programa em tão pouco tempo.

Para dizer a verdade, esta situação, revelou-se muito desgastante para os atores, que se sentiram prejudicados por não terem oferecido o melhor ao público. Também não foi agradável para mim, que sinto as angústias dos artistas, nem para os técnicos envolvidos, que sentem que falharam. Não posso deixar de destacar o Pedro e a Patrícia, que não estão presentes para nos ajudar a lidar com a situação.

Tal como combinado, fiquei de informar os técnicos dos problemas que se verificaram:

- Algumas projeções do vídeo entraram antes do tempo, nomeadamente o avião na cena 1- as pessoas grandes;
- Na cena 1- as pessoas grandes, as luzes entraram de forma precipitada durante a saída dos crescidos;
- No final da cena 11- o Geógrafo, existe um *black out* e, como tal não aconteceu, os técnicos foram vistos em cena. Esta situação, verificou-se também durante a transição das dunas no monólogo do Aviador (cena 17- as estrelas);
- O vídeo parou na cena do Príncipezinho e do Aviador (cena 15- os desenhos).

**Sábado, 14 de abril de 2018**

Hoje foi um dia muito feliz! O espetáculo das onze e meia da manhã correu muito bem para todos. Quando digo todos, falo nos atores, em toda a equipa técnica e no público, que pareceu identificar-se verdadeiramente com a magia do espetáculo. A energia que se viveu entre os cinco artistas e o público foi, na minha opinião, espetacular.

Senti o mesmo nas duas sessões e, contrariamente ao habitual, não posso dizer que o espetáculo da tarde correu melhor do que o da manhã. No que concerne ao som, acho que foi o melhor dia. Os próprios atores também o referiram.

Durante alguns momentos, decidi assistir ao espetáculo de frente para o palco, de modo a confirmar as minhas ideias e, claro, para ter uma melhor perceção do trabalho dos atores, dos técnicos e para conseguir identificar as reações do público.

Neste momento, sinto-me totalmente segura a desenvolver o meu trabalho! Deambulamos entre a felicidade dos objetivos que já conseguimos concretizar e a tristeza do dia 29 de abril, que se está a aproximar.

Contrariamente, ao que foi combinado ontem, as duas sessões foram operadas pelo técnico que veio substituir o Bruno. Na minha opinião, não existe qualquer problema, uma vez a produtora da Universal teve conhecimento.

**Nota:** Os atores pediram-me para falar com o Bruno, com o intuito de esclarecer a situação ocorrida ontem devido aos problemas com o vídeo *mapping* e com a luz.

### **Domingo, 15 de abril de 2018**

Os espetáculos de hoje também fluíram muito bem. Na minha opinião, correram maravilhosamente, mas, na sessão da tarde os atores estavam um pouco mais descontraídos e divertiram-se mais.

Não tenho nada a apontar a nível técnico, exceto o facto de, no segundo espetáculo do dia, se terem fundido dois projetores. Mas não afetaram o espetáculo ou o trabalho da equipa e dos atores.

### **Sexta-feira, 20 de abril de 2018**

Não tenho nada a apontar sobre o espetáculo de hoje. Foi muito bom! Senti os atores muito seguros e presentes. Não consigo escrever muito mais...

Tenho feito o meu trabalho de uma forma cada vez mais segura. Apraz-me apenas dizer que me sinto feliz por tudo o que alcançámos até agora. Este não é um espetáculo da minha autoria, não participo como atriz, mas sinto-o como meu! Sinto-me cansada, mas feliz!

Hoje não consegui vender CDs no final do espetáculo, porque tive de sair a correr para apanhar o barco para Cacilhas para apresentar o espetáculo *Não, Não Eu* com a turma de Teatro e Comunidade em Almada. Informei a Patrícia e o Pedro a respeito disto.

### **Sábado, 21 de abril de 2018**

Correu tudo bem nas duas sessões de hoje. Foi mais difícil para os atores “agarrar” o público que assistiu ao espetáculo das onze e meia, mas as manhãs são sempre mais desafiantes para todos. Quer para mim, que chego ao Teatro da Trindade e tenho inúmeras tarefas para realizar, quer para os atores, que ainda sentem as vozes “adormecidas”. Este não é um espetáculo fácil devido às transições e às mudanças rápidas, tanto das cenas, como das personagens.

A sessão da tarde foi fenomenal. Os atores divertiram-se tanto! Foram fantásticos!

Apenas um desabafo: Neste momento, temos muitas saudades do Pedro e os atores sentem muito a sua falta. Foi ele quem os dirigiu, transmitindo-lhes tudo sobre o espetáculo. Criou-se uma união muito forte entre todos.

**Atenção:** Informar a Patrícia que depois do espetáculo comprei toalhas desmaquilhantes para os atores. Não me posso esquecer de pedir fatura com número de contribuinte e de a guardar no cofre.

A situação com o técnico responsável pelo programa que reúne o vídeo *mapping* e as luzes ficou resolvida.

### **Domingo, 22 de abril de 2018**

Correu tudo bem nos espetáculos de hoje.

**Atenção:** Deixar as roupas sujas separadas. O senhor da lavandaria virá buscá-las para lavar.

### **Sexta-feira, 27 de abril de 2018**

#### **A última semana de *O Príncipezinho***

Início do espetáculo: 18 horas

Combinei com o técnico José Gustavo encontrar-me na Padaria Portuguesa em frente ao Teatro da Trindade para lhe mostrar os documentos que têm servido de apoio ao espetáculo. São eles: a lista de pré-montagem e a lista de direção de cena. A reunião teve início à uma e meia da tarde e terminou por volta das quatro e vinte.

Entrei no Teatro às quatro e meia, abri os camarins e segui para o supermercado para comprar algumas bananas e uma maçã, que faz parte da cena da Raposa.

Tarefas desenvolvidas depois:

- Colocar os adereços e as roupas dos atores nos respetivos lugares;
- Verificar a chegada dos atores;
- Confirmar na bilheteira os convites que existem.
- Tarefas desenvolvidas no decorrer do espetáculo:
- Acompanhar o desenrolar do espetáculo e o trabalho dos atores;
- Desenvolver tarefas de contrarregra, nomeadamente nas mudanças fora de cena e nas trocas de roupa dos atores;
- Vender os CDs do Musical e, por sua vez, contar o dinheiro e arrumar o cofre;
- Arrumar alguns dos fatos dos atores nos camarins, de maneira a ficarem prontos para sábado;

O espetáculo correu bem. O público adorou, os atores divertiram-se e mantiveram o jogo teatral. Volto a repetir que, segundo a minha perceção, as sextas feiras são sempre um bocadinho mais difíceis.

**Sábado, 28 de abril de 2018**

**Chegada ao Teatro:** 10 horas. O espetáculo teve início às onze e meia da manhã.

**Não me posso esquecer de:**

- Verificar se é necessário ir ao supermercado comprar alguma coisa;
- Colocar os adereços e os fatos nos respetivos lugares;
- Perceber se já todos os atores chegaram;
- Ir ao restaurante tomar nota dos almoços;
- Fazer o levantamento dos pedidos e informar o restaurante;
- Perceber se os atores estão prontos para o espetáculo começar.

Durante o espetáculo da manhã senti-me nervosa. Foi quase como voltar às primeiras semanas no Teatro da Trindade. Não sei se é por hoje ser o penúltimo dia, mas os atores também estavam muito mais agitados. Contrariamente ao habitual, hoje, a sala recebeu metade da sua lotação, mas o *feedback* das pessoas foi muito positivo e, algumas, chegaram a verbalizar que adoraram o espetáculo.

A atriz Mariana Pacheco está um pouco doente, mas não afetou em nada o seu trabalho.

Funções desenvolvidas no decorrer do espetáculo, para além de, acompanhar o mesmo e o trabalho dos atores:

- Prestar apoio durante as mudanças de roupa e dos cenários;
- Garantir que o espaço onde são efetuadas as mudanças fica arrumado.

A pausa para o almoço acabou quase nunca se concretizar das 13 horas às 14h, mas sim das 13h30 às 14h30, uma vez que a venda dos CDs e os autógrafos requerem algum tempo. O público quer falar com os atores, partilhar a sua opinião e tirar fotografias.

Depois do espetáculo:

- Venda dos CDs;
- Levar para o camarim as roupas e os adereços indispensáveis para a próxima sessão.

**Atenção:** quando regressar, após a hora do almoço, é fundamental verificar se está tudo pronto para dar início ao espetáculo da tarde.

**Domingo, 29 de abril de 2018**

### **O último dia no Teatro da Trindade!**

Bem, o que dizer sobre o último dia? Nada do que possa escrever será suficiente para sintetizar o dia 29 de abril e estes quatro meses de ensaios e trabalho.

Na minha opinião, as sessões da tarde de ontem e de hoje correram maravilhosamente e foram, os melhores espetáculos desta última semana, que se superou a nível técnico, não existindo qualquer tipo de imprevisto.

Foi um dia muito emotivo, caracterizado por algumas partidas e brincadeiras. Senti que os atores se divertiram imenso e que se superaram. O público adorou as músicas e o espetáculo, instalando-se uma energia muito bonita.

Eu e a Patrícia arrumámos os adereços e os figurinos das personagens nos camarins, mas combinámos regressar amanhã de manhã para verificar todo o material.

Amanhã é fundamental: Conferir o total das vendas dos CDs e deixar a roupa para lavar.

**Segunda-feira, dia 30 de abril de 2018**

### **Uma manhã de despedida no Teatro da Trindade**

Ontem combinei com a produtora do musical chegar ao Teatro da Trindade por volta das 11 horas da manhã, de modo a verificar todos os materiais. Assim aconteceu, cheguei ao teatro à hora combinada e, iniciámos a ordem dos trabalhos que consistiu em:

- Empacotar os adereços de cena;
- Confirmar os fatos dos atores que devem ir para lavar e os fatos que devem ser guardados;
- Embrulhar os cenários (dunas) para serem transportados;
- Confirmar se ficou algum tipo de material ou objeto esquecido no Teatro;
- Aguardar a chegada da transportadora de materiais.

No decorrer destas tarefas, ainda assisti à desmontagem do espetáculo.

Terminámos as tarefas já referidas por volta das 15:30h da tarde.

## **IV. ENTREVISTAS**

O inquérito por entrevista “é um instrumento privilegiado nos estudos descritivos, com uma abordagem qualitativa” (Reis, 2010, p. 82).

Durante a realização do estágio foi utilizada uma metodologia de investigação qualitativa ou interpretativa. Para além de uma pesquisa baseada no conhecimento

empírico e na observação participante e não participante dos ensaios e das sessões do espetáculo, procedeu-se à entrevista dos criadores desse mesmo, do diretor da versão portuguesa e dos atores do espetáculo.

### **Entrevista 1: Àngel Llàcer**

A entrevista a Àngel Llàcer foi efetuada durante a sua estadia em Lisboa, onde se deslocou para assistir a dois dias de ensaios.

#### **Quando e como surgiu a ideia de tu e o Manu criarem o espetáculo musical da obra *O Príncipezinho*?**

Há cinco anos estivemos na Fundação Saint-Exupéry e pediram-nos para fazer um espetáculo da obra, porque existe muito *merchandising*, desenhos, bonecos e até um filme. Contudo, nunca houve um musical que tivesse funcionado e, como eu e o Manu fizemos vários musicais em Barcelona, pediram-nos, então, para fazer *O Príncipezinho*.

#### **Quanto tempo duraram os ensaios?**

Ensaíamos todas as tardes, durante dois meses. O mais complicado foi a adaptação do livro, pois tivemos de o fazer de uma forma muito teatral. Digo sempre que um livro pode ser lido à velocidade que se entende, podes parar, podes reler, podes fazer o que bem entenderes! Num espetáculo de teatro não, uma vez que este começa e acaba. Então, tínhamos de saber exatamente o que queríamos explicar, e isso já foi mais complicado.

#### **Em que localidades é que o musical já esteve em cena?**

Em Barcelona, no Teatro Barts, e percorremos também toda a Catalunha, mas nunca estivemos em Espanha [sic]. No entanto, repetimos todos os anos no mesmo sítio e esta é a característica deste espetáculo. (...) Tem sido repostado em cena e as pessoas nunca se cansam de o ver. Existe até, quem o tenha visto oito vezes.

#### **Porquê Lisboa e porquê Portugal?**

O convite surgiu de Portugal. Os produtores da Universal Music vieram assistir ao espetáculo, apaixonaram-se e quiseram levá-lo para Lisboa. Estou muito feliz pelo facto de *O Príncipezinho* estar em Portugal e por ser este o primeiro país estrangeiro onde vai ser apresentado. Naturalmente, o primeiro sítio deveria ser França, dado que a

obra é francesa. No entanto, acho que está muito bem assim, já que temos uma visão e uma forma de ver as coisas muito semelhante.

### **Quais devem ser os objetivos e qualidades do encenador?**

Acredito que tem que saber explicar a intimidade da espécie humana, pois cada pessoa é diferente na sua intimidade. Tem que conseguir que os atores se libertem das máscaras e das capas que criam e sejam verdadeiros. Tem que saber explicar ao espetador que, por vezes, o ser humano usa máscaras que não servem para nada, e tem que se despojar delas para ser ele próprio.

**Na sequência da entrevista realizada a Àngel Llàcer, surgiu a oportunidade de colocar uma questão ao compositor Manu Guix.**

### **Em que é que te inspiraste para compor as músicas?**

Em nada em concreto, e era claro que queria canções de vários estilos. Tentei procurar sons. O Príncipezinho tem um som que aparece sempre que entra em cena, mas quis criar músicas capazes, sobretudo, de transmitir magia, a magia presente na história. Especialmente no segundo ato, em que o Príncipezinho viaja por vários planetas, cada canção tem um clima muito concreto. Resumidamente é isto.

## **Entrevista 2: Pedro Penim**

### **Como é que surgiu a oportunidade de fazeres parte deste projeto?**

Foi um convite direto da Universal, que ouviu falar do meu nome e conhecia algum do meu trabalho. Não muito, porque a Universal é uma editora de música e, por isso, não está propriamente dedicada à produção teatral (...), mas ainda assim, existem alguns pontos de contacto e pessoas com as quais mantenho relacionamento profissional. Seguidamente originaram este convite da Ana Hernandez e da Patrícia Ferreira, que me apresentaram o projeto tal como acabou por se desenvolver. Isto é, era uma peça original catalã, escrita por Àngel Llàcer e Manu Guix, composta por Manu e, perguntaram-me se estaria interessado, havendo a hipótese de o apresentar no Teatro da Trindade, durante uma temporada.

Depois, não me recordo se respondi de imediato ou se pensei um bocado. Enviaram-me um vídeo e acabei por conversar, via *Skype*, aquando da visita a Lisboa, de Manu e Àngel a fim de procurar elementos para integrar a equipa artística do projeto.

Entretanto, falaram comigo e escolheram-me, mas o primeiro passo foi o convite para ver exatamente como é que se poderia trabalhar em conjunto. Passado bastante tempo, fui assistir ao espetáculo a Girona na Catalunha. Já tinha visto algumas imagens e *trailers*, mas deste modo pude experienciar o espetáculo ao vivo. Foi mais impactante e consegui entender melhor a parte técnica.

### **Quanto tempo é que decorreu até começarem os ensaios em Lisboa?**

Existiram várias fases: ver o espetáculo, conhecer os atores estrangeiros, perceber, mais ou menos, não só as suas características físicas, mas também o que é que era necessário enquanto intérpretes para se poder fazer o espetáculo em português, e depois começámos a pensar nos atores.

A Universal tinha também uma lista de sugestões com alguns atores com quem lhes interessaria trabalhar. Sendo a Universal um projeto musical, e não estando propriamente dentro do meio teatral, ficou estabelecido desde o início ter, pelo menos, dois atores que fossem mais conhecidos e pudessem, não só atrair mais público, mas que fossem também um chamariz, de modo a existir uma maior cobertura da comunicação social.

Isto aliado ao facto de *O Principezinho* de Antoine de Saint-Exupéry ser já uma obra bastante conhecida e que atrai muita gente, havia a necessidade de ter dois atores mais conhecidos. Então, começámos a pensar quem poderiam ser e, mais ou menos, ao mesmo tempo fui fazendo a adaptação do texto do catalão para o português.

Existia uma tradução mais simples do catalão para português, como eu não falo a língua, estabeleci uma comparação dessa tradução com o livro editado em português, desenvolvendo, inicialmente, apenas o texto falado, que já é uma parte bastante significativa. Mais ou menos ao mesmo tempo, fui efetuando um outro trabalho muito mais complexo e também mais demorado, que consistiu na adaptação das letras das músicas.

As músicas são muitas e existe uma sucessão de canções, não muito comum nos musicais, apesar de ser um musical relativamente curto, com cerca de uma hora e um quarto. Neste sentido, a adaptação das letras e das músicas foi um trabalho monumental, porque, sendo um musical, obviamente, todas as partes cantadas têm grande importância.

Acreditei, no início, que este trabalho poderia ser mais fácil, uma vez que o catalão é uma língua latina e tem muitos pontos em comum com o português, mas na verdade, não foi suficiente traduzir apenas as canções. Foi preciso adaptá-las e, em alguns casos, até transformá-las um pouco, porque o português transporta necessidades poéticas e linguísticas que acabaram por modificar as canções e esse trabalho foi bastante demorado.

Posteriormente, foi preciso ir, novamente, a Barcelona, onde trabalhei as canções com o Manu Guix, pois era fundamental perceber como é que tinham sido trabalhadas. Por isso, em casa, traduzi e adaptei algumas das letras das canções principais, nomeadamente a canção da Rosa (*A Rosa*), a canção do Aviador (*Agora é Tão Claro*) e do Príncipezinho (*O Meu Asteroide*) e tentei começar por aí, porque são as músicas mais emblemáticas do espetáculo. Fui também para estúdio com o Manu para tentar entender se o trabalho feito em casa fazia sentido na forma como ele tinha composto as canções, e como acreditava que deviam fluir, bem como o seu ritmo e poesia.

O referido trabalho revelou-se muito importante, pois a partir destas três músicas, percebi como devia elaborar as seguintes. Depois, passei cerca de dois meses a desenvolver todo o trabalho de reescrita e de adaptação das canções para português. Penso que, por volta de dezembro, isto é, no fim do ano passado, o guião ficou concluído, quer relativamente à parte falada, quer às letras das canções.

Nessa altura já tínhamos realizado uma audição restrita, pois tinham sido endereçados convites a algumas pessoas e foram, até, surgindo outros “atores-cantores”, uma vez que era necessário que, os candidatos fossem muito bons atores, tendo em conta que o texto é difícil e precisa de experiência, mas também que fossem bons cantores. Compreendi isso, não só pelo vídeo, mas quando assisti ao espetáculo ao vivo. Percebi que, de facto, os atores tinham que saber cantar muito bem, e não podiam ser apenas atores que cantavam, tinham mesmo de ser cantores. Foi esta a condição que estabelecemos como fator para realizar a audição: “cantores que pudessem também atuar” (...).

As audições tiveram a duração de dois dias e, sabíamos que estávamos à procura do Príncipezinho. Provavelmente até seria mais complicado, porque na versão de Barcelona até começou por ser um rapaz que tinha catorze ou quinze anos e, depois,

numa segunda versão foi substituído por uma rapariga, pois acharam que ter um menor numa produção deste género exigiria sempre requisitos complicados, que nem sempre são possíveis de conciliar e, então, a direção artística entendeu, substituí-lo por uma rapariga.

Quando se pensou em fazer a adaptação para português foi necessário encontrar uma rapariga que pudesse desempenhar o Príncipezinho e isso implicava questões vocais, dado ser a personagem que mais canta, mas também por questões de fisionomia, teria que corresponder à imagem que a obra passa. Até porque, toda a energética do livro está presente no espetáculo, isto é, os desenhos feitos originalmente pelo Antoine de Saint-Exupéry são exatamente apresentados em algumas partes dos vídeos do espetáculo.

Descobrir o Príncipezinho seria, assim, a tarefa mais complicada e tínhamos que encontrar alguém que reunisse vários requisitos, assim como dois atores que fossem muito ambivalentes e capazes de trocar de personagem, isto é, suficientemente versáteis para trocarem de personagens, mas também para conseguirem cantar em registos diferentes.

Mudar de personagem neste musical implica também um registo vocal bastante diferente, sobretudo na sequência dos países que o Príncipezinho visita, quando decide sair do seu Asteroide e chega à Terra. Durante este percurso que o Príncipezinho faz, existem vários planetas habitados por diversas personagens, que foram interpretadas pelos tais dois atores.

**Pedro, já me falaste da adaptação e da tradução do texto, mas gostava de saber se foi um processo muito difícil para ti.**

Não, não foi muito difícil. Já tinha alguma experiência em escrever letras para canções de espetáculos musicais, desenvolvendo toda a parte poética de adaptação (...). Este é um trabalho que me dá bastante prazer e de que gostei muito. De facto, não ficou absolutamente completo antes do início dos ensaios. Como sabes, depois houve muito trabalho de adaptação, tendo nós procedido à escolha de novas palavras, as que não soavam bem trocaram-se, e também muitas sugestões do elenco foram integradas nas canções e na parte falada.

A questão do “cativar” e do “domesticar” foi assim a questão principal, uma vez que na versão catalã existe a palavra “domesticar” e ficou assim traduzido, porque também temos essa palavra. No entanto, rapidamente se chegou à conclusão de que, como na tradução portuguesa do livro se utiliza a palavra cativar, para os fãs da obra isso poderia ser problemático. Portanto, durante o período de dois meses de ensaios fizemos várias adaptações à parte falada, mas também procurámos as palavras que soassem melhor com a música e com as vozes dos atores.

Este é um trabalho de adaptação que demora sempre algum tempo e que é impossível fazer em casa sozinho, é mesmo necessário pensá-lo e executá-lo na sala de ensaios, tendo sido assim que aconteceu.

**Já falámos sobre o elenco e referiste que, obviamente, não poderiam ser apenas atores que cantassem bem, mas teriam de ser atores e, paralelamente, cantores. Que outras características consideras necessárias a estes atores para fazerem parte deste espetáculo?**

Houve uma coisa muito importante que o Àngel disse desde o início: que este é um espetáculo muito pessoal porque, para além de ser um grande fã de *O Príncipezinho*, a história foi uma referência do seu crescimento e da pessoa que se tornou, sendo quase um código de honra. Assim, umas das coisas que ele me pediu imediatamente, sem pensar quem poderia integrar o elenco, foi o facto de os atores serem boas pessoas.

O que é “uma boa pessoa” não é muito óbvio e pode ser muito variável, mas sobretudo acredito que procurámos confiança, camaradagem e descomplicação na forma de pensar, na forma de interpretar e de olhar para o trabalho necessário a fazer, e nisto considero que fomos muito felizes (...).

Foi um grupo que se entendeu rapidamente, tendo capacidade para brincar e, muitas vezes, até ironizar sobre o próprio trabalho e isso, para mim, é muito importante, pois é um sinal de sanidade - Conseguires afastar-te daquilo que é suposto fazer e olhares para as coisas com uns olhos diferentes -, teres a capacidade de te focares no trabalho, mas, ao mesmo tempo, teres essa capacidade de distanciação; com este elenco, isto aconteceu. Portanto, considero que foi altamente cumprido o pedido formulado pelo Àngel para que os atores fossem “boas pessoas”, (...).

O trabalho de autoria é muito importante para este espetáculo, nomeadamente, na composição da música e do vídeo. Provavelmente, cinquenta por cento, ou mais, do seu sucesso prendeu-se com a escolha dos atores e ter essa sensação, de que eles facilitaram muito o meu trabalho, é raro.

Quando comecei, nas primeiras semanas de ensaios, percebi imediatamente que podia contar com eles para tudo, sendo não só atores muito seguros, mas também amigos e isso, é sempre muito bom quando acontece, em processos de criação.

**Como é que te sentiste no processo de ensaios e nos espetáculos a que tiveste a oportunidade de assistir?**

O processo de ensaios teve um lado, que se calhar para o encenador não é muito fácil, isto porque o resultado final teria de ser exatamente igual àquele que foi desenvolvido em Espanha. O que quer dizer que era mesmo necessário ver o vídeo e perceber bem as marcações, através do registo fotográfico que tínhamos connosco.

Era um trabalho para igualar, sobretudo porque era isso que era pretendido naquela versão. Pelo menos, no sentido mais global do espetáculo, no sentido estético, de marcação, de conceção dos figurinos, da forma da interpretação e isso, deveria estar em conjugação com aqueles corpos e com aquelas vozes. Obviamente não sendo as originais, era preciso que aquele elenco ganhasse também responsabilidade sobre o espetáculo, imprimindo a sua singularidade e a sua forma de interpretar as canções, o texto e as personagens.

O processo de ensaios caminhava sempre entre esses dois paradigmas, por um lado, a fidelidade à versão do Àngel e do Manu, porque sabia ser isso que me iriam exigir, tanto eles, como a Universal Music Portugal. A ideia era fazer uma espécie de *franchising* do espetáculo apresentado em Barcelona (...) e, sendo uma fórmula de sucesso, onde não há nada que inventar. Basta fazer igual e bem, e, ao mesmo tempo, ter atenção às especificidades dos atores.

Neste sentido, embora pareça apenas uma repetição do original e uma manufatura de algo já feito, que é só necessário repetir maquinalmente, é também um trabalho criativo. O potencial humano não é maquinal e é preciso atender a essa necessidade do processo de ensaios. Foram estas as preocupações, isto é, conseguir encontrar um equilíbrio nos dois pontos já mencionados.

Estive bastante ausente durante os espetáculos, mas já era suposto assim ser, desde o princípio. Tinha outros compromissos e só poderia estar presente, basicamente, até à estreia (...) e, por isso, não acompanhei tanto como seria desejável ou como gostaria. No entanto, ia tendo, não só o teu *feedback*, como o dos atores e da própria Patrícia da Universal, no sentido de compreender o que é que estava a correr melhor ou pior.

Os espetáculos correram, na sua maioria, muito bem, com exceção de algumas questões técnicas, porque tecnicamente o espetáculo também é bastante complicado (...). Quando chegámos ao espaço do Teatro da Trindade, foram semanas complicadas, porque era necessário conciliar o trabalho de várias equipas que falam línguas diferentes com o que tinha sido feito na sala de ensaios e adaptar para uma sala com uma dimensão muito maior, detendo características muito específicas e aí, tentar coordenar todos os requisitos técnicos do espetáculo.

Mas a equipa que veio de Barcelona é altamente competente (...) e foi-nos guiando e ajudando a conseguir dar forma ao espetáculo. Foram poucos dias para desenvolver este trabalho. Precisávamos de mais tempo até se tornar algo mais confortável, porque de facto o vídeo é uma tecnologia muito pouco usada em Portugal. A ideia de vídeo *mapping* em espetáculos de teatro é uma coisa muito explorada, tendo ainda um longo caminho a percorrer e isto adaptado a um espetáculo de teatro é um processo bastante complicado. Mas tudo se conseguiu resolver, tendo terminado com sucesso.

**Conseguiste explorar a tua criatividade e a criatividade dos atores, apesar de este ser um espetáculo igual à versão de Barcelona?**

Sim, obviamente é um processo muito diferente de fazer um espetáculo meu, onde as ideias são minhas e, normalmente, em conjugação com os colaboradores com quem tenho um trabalho regular numa companhia de teatro. São pessoas com as quais já trabalho há muito tempo e este é um espetáculo muito diferente do registo das coisas que nós fazemos.

É um espetáculo que pretende ser o mais abrangente possível, tem quase como objetivo ser um espetáculo familiar e isso significa que pode ser visto e entendido por toda a gente. Assim, é muito diferente do que faço, que tem provavelmente um cariz um

pouco mais experimental, uma linguagem mais complexa, sendo diferente do que este espetáculo propõe.

Neste sentido, o *input* criativo é muito diferente, porque o que me chega às mãos é um produto já acabado. Continua, contudo, a ser um processo criativo, pois como já referi, essa ideia da massa humana e dos atores é algo a trabalhar do zero. Os atores não conheciam o espetáculo e tiveram de ouvir as canções pela primeira vez e pensar como é que se adaptariam às suas vozes.

Existe também, uma questão muito importante, a questão do gosto. Há um determinado padrão de gosto que já vem definido de Espanha, fazendo com que este espetáculo tenha uma autoria bem definida por parte do Manu Guix, do Àngel Llàcer e da produtora. Eles são os verdadeiros autores e encenadores do espetáculo.

O nosso trabalho é igualmente criativo, porém pretende cumprir aquela autoria, que já está pré-determinada, levando muitas pessoas a pensar que iríamos desenvolver uma versão nossa a partir d' *O Príncipezinho* (...), mas não, a versão autoral é a versão do grupo catalão. Na verdade, existia uma questão em relação ao meu papel, mas tentei sempre explicar nas entrevistas e nos programas, que na verdade, a palavra “encenador” em Portugal, usa-se quase como sinónimo de autor do espetáculo.

E de facto, n' *O Príncipezinho* eu não era o encenador do espetáculo, daí na ficha técnica não ser essa a designação que aparece. Penso que é mencionado “direção da versão portuguesa”, mas não me recordo muito bem da designação exata. Isto quer dizer que existe uma direção geral do espetáculo e isso, de facto, foi feito por mim, mas a encenação, no sentido de autoria, não é minha. Quando muito, sou uma espécie de ensaiador, de facilitador, de diretor geral e encenador, no sentido de pôr em cena os materiais do espetáculo, não no sentido da autoria. Não são as minhas opções artísticas, não é o meu gosto, não é a minha linha de trabalho. Era necessário pôr o meu *know-how*, o meu percurso e aquilo que sei fazer ao serviço de *O Príncipezinho*.

**Senti que este espetáculo tem uma linguagem estética vocacionada para a infância, no entanto, é um espetáculo muito mais do que apenas para a infância, pois chega aos adultos e emociona-os. Como consideras que pode ser classificado?**

Penso que, neste caso, a felicidade é da obra, ou seja, essa dimensão de ser um livro infantil escrito por um adulto, e também para adultos, confere-lhe uma dimensão

mais universal. A linguagem utilizada é muito simples, mas não é simplista e as imagens e as ideias podem ser entendidas por uma criança de cinco ou de seis anos, mas tratam de questões fundamentais e basilares para o entendimento humano, que é o crescimento de uma criança (...), não só das memórias de infância, mas também como essas memórias se organizam no futuro, assim como a ideia da perda, a ideia da viagem, a ideia da familiaridade, da amizade, do companheirismo e do amor.

Estas questões são tão comuns, que Antoine de Saint-Exupéry consegue tocar precisamente num ponto comum a todos e com o qual toda a gente se identifica, independentemente da nacionalidade, da idade, da religião, do *background* ou do passado afetivo ou cultural, daí ser possível reverem-se naquela obra.

Esta foi a única versão que vi em teatro de *O Príncipezinho*, mas é duvidoso que possa haver uma versão tão fiel ao espírito da obra de Exupéry. Neste espetáculo, e tu viste isso, havia muitas crianças. Funciona muito bem quando existem muitas crianças que conseguem acompanhar o que está a acontecer em cena, mas a rir, a chorar e a cantar, estavam também os seus pais e outros adultos.

E sim, acredito que esta dimensão tão extraordinária, surge, de facto, na obra. Contribuiu igualmente, o respeito gigantesco angariado pela equipa criativa espanhola e a forma como consegui transformar a obra em linguagem teatral, o que nem sempre é um percurso fácil.

**Na entrevista com a Joana Brito Silva, ela disse-me algo que me deixou a pensar. Segundo a Joana, contigo aprendeu que pode ser muito mais do que uma só coisa, isto é, pode fazer parte de um espetáculo de teatro musical, integrar a equipa da Eurovisão, desenvolver os seus trabalhos com a sua companhia, isto sem estar diretamente associada a um rótulo. Esta confiança fez-me colocar uma questão, que a própria Joana partilhou comigo e que, tem a ver com o facto de, em Portugal, se rotular os artistas que trabalham em teatro musical. Na tua opinião, sentes que existe este preconceito?**

Há, claro que sim. Existem vários preconceitos e, alguns deles, são fruto de algo que já mencionei anteriormente e que advém da ideia de linguagens, de universo e de intenções muito distintas. O facto de todas elas serem teatro, ou de serem uma atividade teatral, não quer dizer que se entendam ou comuniquem. Elas podem ser antagónicas e,

por isso, criarem esses rótulos ou essas possibilidades de estar em vários sítios ao mesmo tempo.

No meu caso, posso afirmar que tento sempre fazer coisas das quais possa tirar algum prazer, para além de, obviamente, ser a minha profissão e ter de ser assumida também, de uma forma responsável (...). Normalmente, não me preocupo muito com o que é possam dizer ou qual será o preconceito associado a estar em determinados contextos, como referiste, na Eurovisão ou num espetáculo musical.

Acredito que se fores honesto sobre o que queres e se tiveres consciência do que os vários espetáculos e os vários meios te proporcionam e aquilo que implicam, podes fazer tudo o que te apetecer. Nesse sentido, na minha carreira (...) tenho feito coisas muito diferentes e, mesmo na minha companhia de teatro, na qual há a ideia de um todo, de um percurso artístico, assim como o facto de os espetáculos comunicarem uns com os outros, de alguma forma, sempre que iniciamos um espetáculo é como se começássemos do zero, sem essa imposição de linguagem (...).

As coisas podem ser sempre mudadas e, quando te apetecer podes alterar a tua forma de trabalhar, o que te possibilita não cristalizar uma fórmula, nem uma forma, permitindo-te estares sempre atento ao mundo e à forma como evolui, estando esses espetáculos, muitas vezes, a dialogar com o mundo. *O Príncipezinho* é um espetáculo, é uma peça e uma obra que tem estado, permanentemente, a dialogar com diferentes gerações que se vão seguindo umas às outras e teria sido insensato recusar uma experiência destas.

### **Entrevista 3: Ator Diogo Bach**

#### **Qual é o balanço que fazes do projeto *O Príncipezinho*?**

Faço um balanço muito positivo. Foi uma experiência, em certa medida, pessoal, porque saí de um contrato de trabalho com uma companhia para abraçar este projeto. Quando fiz a audição não sabia ser para trabalhar para a Universal, apenas sabia que seria para colaborar de alguma forma com o Pedro Penim.

À medida que fui descobrindo mais sobre o projeto, nomeadamente o elenco, (...), como se iria desenrolar, a energia do trabalho, a forma como o Pedro nos dirigiu, o cruzamento com o Àngel e com o Manu, o facto de estarmos no Teatro da Trindade, tornou tudo muito especial. Foi muito positivo, não só pela nossa experiência pessoal,

profissional e artística, (...) mas também, porque o público aderiu, sendo muito recompensador.

### **Como é que te sentiste nos ensaios?**

Os ensaios corresponderam a uma época de desafio. Foi nesta altura que recebemos o texto. Embora o texto que me foi atribuído não fosse tão grande, como no caso da Joana e do Paulo, os ensaios foram um desafio. Sobretudo pela dificuldade das músicas e pela diversidade de papéis.

Este desafio foi sempre encarado de forma leve e foi uma grande surpresa, devido à maneira como o Pedro nos pôs à vontade e à energia que se gerou entre nós. Foi uma época de grande satisfação, tão feliz que só esperávamos que o momento de estar em cena nos preenchesse tanto como a época de ensaios.

### **Que qualidades consideras necessárias a um ator para integrar o elenco de *O Príncipezinho*?**

Primeiro, considero, algo inerente e, que o próprio Pedro referiu uma vez, quando lhe fizeram a proposta e (...) decidiram partir com ele à procura do elenco, saber cantar. Todos no elenco cantam. E isto é diferente de “desenrascar”, é diferente de ser designado como ator-cantor, isto é, um ator que também “canta” (...). Realmente para este espetáculo, tínhamos de ser cantores, paralelamente a sermos atores. Acontece, por vezes, dizer-se que quando alguém é ator, é menos cantor, e quando é cantor, parece menos ator. Particularmente, não gosto desta nomenclatura. De facto, tinha de se saber cantar, porque as músicas não eram fáceis e havia pelo menos uma música que não era fácil para alguém, por algum motivo, podendo ser vocal ou musical (...).

Em segundo lugar e, falo de mim, do José Lobo, mas também do caso da Mariana, dado que o Paulo e a Joana, não precisavam, porque eram os únicos a interpretarem uma personagem do início ao fim (eles têm obviamente essas características). Era necessário alguém com a capacidade de mudar de personagem muito rapidamente. Eu e o José, no II ato, mudávamos consecutivamente de personagem, eram personagens com características físicas e vocais muito diferentes, com músicas muito diferentes, com estilos diferentes.

Assim, era necessária uma ginástica vocal, mais do que saber cantar, mas atenção, porque estas competências são paralelas. (...) Deste modo, existem ferramentas que permitem ter este tipo de trabalho: ferramentas físicas, no meu caso não tanto, mas, por exemplo o José tinha momentos no espetáculo muito corporais, inclusive uma coreografia.

*O Príncipezinho* é uma obra transversal, apresentando um cariz infantil, mas que tem uma metáfora muito séria. Fala de amor, amizade, de uma procura existencial<sup>13</sup> e o espetáculo era muito fiel à obra. Aliás, referiram que terá sido por isso o sucesso em Espanha. A linguagem do espetáculo não correspondia àquilo que muito provavelmente é associado ao teatro infantil. Sem desprimor por nenhuma linguagem, mas a linguagem do espetáculo não era estritamente de teatro infantil e, foi algo que o Pedro também referiu no início, não devia ser algo demasiado abonecado. Obviamente, que tinha “os seus bonecos”, mas houve sempre uma procura por um tipo de presença e de verdade diferentes da estética estereotipada do teatro infantil (...).

Em suma, considero que são estas as ferramentas do ator: Em primeiro lugar, saber cantar. Num segundo momento, sendo ator, interpretar e, por último, deter ferramentas que lhe permitam ter uma ginástica vocal e interpretativa que se adapte ao que o espetáculo pede.

**Relativamente ao papel do encenador, que características consideras fundamentais num encenador que desenvolve um espetáculo como *O Príncipezinho*?**

Se quiseres que te fale sobre o encenador, terei de falar sobre a estética do espetáculo, que foi aquilo que o Àngel fez. (...) O Àngel foi um visionário ao conceber *O Príncipezinho*, pois partiu tudo da cabeça dele e aqui destaco as ideias, bem como, a intenção de partir da obra e transformá-la num musical, em parceria com o Manu. Acho fundamental sublinhar ainda toda a ideia estética, a ideia do vídeo *mapping* e o facto de se ter aliado a uma boa produtora. Neste caso, um bom encenador tem uma ideia estética definida, tendo uma visão daquilo que quer ver em cena. E é importante, conseguir conceber e passar isso a todo o elenco, de modo a existir uma linguagem própria e um mesmo entendimento (...).

---

<sup>13</sup> O ator refere o termo “uma procura existencialista”.

Relativamente ao Pedro, que nos dirigiu e adaptou o texto (...). Enquanto adaptador tem de estar por dentro da obra e das ideias do encenador (...). Como diretor tem de entender o que foi concebido pelo Àngel, tendo a capacidade, que considero que teve, de dirigir uma partitura fechada. Estamos a falar de um musical cuja partitura é fechada. Os direitos de adaptar para português foram comprados, assim como a encenação e as músicas.

Resumindo, o diretor tem de estar por dentro não só da obra, mas também da visão do encenador, de modo a ter uma certa ginástica e a obter o melhor dos atores dentro da referida partitura. Terá de conseguir que eles cumpram a partitura, deixando-os pôr um pouquinho da sua interpretação e do seu cunho pessoal no papel, que é, como disse, fechado (...).

**Como é que te sentiste, a nível pessoal e artístico, neste espetáculo, tendo em conta que *O Príncipezinho* já estava criado, sendo esta a sua versão portuguesa?**

Senti-me bem, porque tinha consciência do trabalho a ser desenvolvido. Não tenho qualquer problema em fazer este tipo de trabalho, porque acredito que, dentro de uma partitura fechada, e basta ouvirmos atores da Broadway, é possível construir a nossa interpretação do papel (...). Até mesmo para quem parte de um texto de Shakespeare ou de Tchéckhov, é sempre possível fazer uma interpretação. Claro que no caso do espetáculo de *O Príncipezinho*, a partitura é ainda mais fechada, quando comparada com estes dois exemplos referidos, porque existem músicas e marcações cénicas, sendo realmente uma partitura fechada. No entanto, apesar disso, senti-me bem, pois acredito ser possível conferir o nosso cunho. Senti-me bem, porque é sempre um desafio técnico.

### **Sentiste dificuldades?**

As dificuldades existem sempre e, mesmo que nos digam não ser possível ter uma grande liberdade criativa, desejamos sempre levá-la ao máximo e conferir o nosso cunho pessoal. (...)

Existem três preocupações na minha opinião:

1. A preocupação de executar tecnicamente aquilo que nos é exigido: cantar bem as músicas e executar fisicamente o que nos é pedido;

2. Conferir o nosso cunho pessoal a uma partitura, um bocadinho mais fechada do que o normal, até num musical, porque são personagens muito rápidas, e é tudo muito rápido, sempre musicado e com um ritmo exigente;

3. Ter a energia e capacidade física de conseguir fazer o espetáculo sem deixar que o cansaço se note (...). Como sabes, todos passámos por isto, nomeadamente o José, cujo trabalho é paralelo ao meu, e a Joana que estava muito tempo em cena. Também se pode incluir na preparação do ator para este espetáculo, a necessidade de uma preparação física, de modo a aguentar cerca de hora e meia em cena, tendo, ao mesmo tempo, a ginástica vocal, que já referi. É, portanto, ter isto tudo e aguentar cinco ou seis espetáculos por semana, sem “baixar a fasquia”.

**Sentiste, de algum modo, uma responsabilidade acrescida por fazeres parte do espetáculo *O Príncipezinho*, graças à sua mensagem tão importante quanto transversal?**

Sim. À medida que fomos tendo noção do espetáculo como um todo, da sua partitura geral, mas também assim que estreámos e tivemos o *feedback* do público, começámos a sentir essa responsabilidade. Foi uma sensação que surgiu muito no final do processo.

Todos temos uma grande estima pela obra, eu próprio tinha, pois foi o primeiro livro que li na minha vida. Para além disso, sabíamos que muitas pessoas (...) iriam ver o espetáculo, porque gostavam muito do livro. E à medida que se aproximou a estreia e começámos a receber *feedback* do público, foi-se sentindo aquela energia de “bora fazer isto, precisamos de ter energia”, de forma a passar a mensagem do espetáculo que o Àngel idealizou, e da forma como ele queria.

Isto foi sentido de uma forma leve e divertida, mas existiram alguns momentos com alguma densidade (...), nomeadamente o final, quando o Príncipezinho se despede do Aviador. (...) Não foi sempre tudo *pride and joyful* como se espera de um musical, não foi só “fogo de artifício” e, houve responsabilidade, se lhe quisermos atribuir este termo, de nos focarmos no momento presente, de modo a que o essencial da obra fosse entendido pelo público.

**Tiveste algum tipo de preparação para este espetáculo?**

(...) Tive muito estudo. Estudei as músicas e o que o Pedro foi pedindo. Por vezes, escapavam-nos determinados aspetos de execução, como a tal ginástica vocal já referida, que implica mudar e conseguir executar tecnicamente as canções. Além disso, depois da execução técnica, revelou-se fundamental, juntar a interpretação adequada a cada música. Contudo, partiu tudo de muito estudo. A determinada altura, tivemos, apoio a nível vocal, de Dale Chappell, paralelamente, ao trabalho desenvolvido com o Pedro e, claro, da Margarida que nos ajudou na coreografia (...).

#### **Entrevista 4: Atriz Joana Brito Silva**

##### **Que balanço fazes do projeto *O Príncipezinho*?**

Faço um balanço muito positivo a todos os níveis. Primeiro, porque é uma produção com muito dinheiro, o que é raro. Não é? Este projeto foi mais bem pago do que costumo ser e, depois porque trabalhar com o Pedro foi um ponto de viragem na minha vida artística. Aliás, depois disso, ele já me convidou para trabalhar e, também devido à união do grupo (...).

##### **E como foi para ti interpretar o *Príncipezinho*?**

Foi uma responsabilidade grande, porque é uma personagem que toda a gente conhece, reconhece e da qual tem ideias. Toda a gente conhece a história, portanto considero uma responsabilidade e um desafio trazer algo de novo a algo que já foi feito milhares de vezes, ou seja, ser o meu Príncipezinho e não ser um Príncipezinho qualquer. Tecnicamente falando foi igualmente um desafio, porque as músicas não eram fáceis, assim como, fazer dois espetáculos por dia. A voz, às vezes, estava cansada. Fazer uma criança e um rapaz é algo que exige uma certa disposição mental.

##### **Foram essas as maiores dificuldades que encontraste no decorrer do trabalho?**

Não, as maiores dificuldades foram a falta de liberdade criativa, porque a encenação foi comprada, portanto não havia grande espaço para criar nada e considero isso uma dificuldade. Além disso, a relação com a equipa espanhola e o facto de estar a trabalhar com uma pessoa que nos dirige, mas saber que essa pessoa não tem a palavra final, assim como sentir que alguém de fora podia dizer que o meu trabalho está mal. Isso foi difícil.

Por fim, as pessoas perguntarem, depois da estreia do espetáculo: “porque é que o Príncipezinho é uma menina?” e, conseqüentemente, sentir a pressão de: “deverei esconder que sou uma rapariga, ou não? O que é que a produção pretende fazer em relação a isso?” Acho que isso nunca ficou muito bem esclarecido (...).

### **Que balanço fazes dos ensaios?**

Foi muito bom em termos de organização do tempo e no que diz respeito ao trabalho desenvolvido com o Pedro. No entanto, existiram falhas graves na coreografia e no facto de a Joana Quelhas nunca ter aparecido (...). A Universal Music está agora a começar a produzir espetáculos, por isso, ainda têm muito que aprender e acho-os muito humildes nesse sentido. A Patrícia pedia-nos sempre opinião, quando não sabia.

O que se passou com a Joana Quelhas foi gravíssimo e a Margarida, a assistente da coreógrafa que a substituiu, fez um bom trabalho, embora a responsabilidade não fosse sua e ela não ia preparada para aquilo. Os ensaios de coreografia foram muito maçudos, pois não se tinha a certeza se as coreografias eram assim, posteriormente tínhamos de confirmar através do vídeo e percebíamos que afinal não era. Por vezes, a dança não cabia na música e a Margarida também não conhecia as músicas (...). Portanto, na minha opinião, houve um desleixo enorme relativamente à coreografia e às músicas, porque o Pedro também não devia ter essa responsabilidade. Ele fez as traduções, mas não é diretor musical (...). Não era fácil ouvir uma música em catalão, olhar para uma letra e conseguir encaixá-la, pois é necessário sempre algum trabalho.

### **Que qualidades consideras primordiais a um ator para fazer parte do espetáculo *O Príncipezinho*?**

Obviamente, saber cantar é essencial, (...) mas não estamos a falar apenas de teatro musical, estamos a falar de teatro musical infantil. Na minha opinião, é necessária uma grande consciência de que estás a trabalhar com crianças, mas sem as tratar como pessoas menores. (...) As crianças compreendem o que tu dizes, portanto, o gatilho para elas entenderem deve estar na linguagem do texto e não na forma como os atores interpretam. Isso faz-se imenso (...) e, na minha opinião, não faz sentido.

Considero que o teatro musical está associado a uma coisa muito chata e a grande crítica que as pessoas do meio artístico referem, é a seguinte: parece não haver um cérebro envolvido e tudo é “purpurinas e saltinhos”. Esta crença não é verdadeira,

pois este “estilo” é muito exigente, requer imensa técnica vocal, e ocorre em horários únicos. Normalmente, os espetáculos infantis decorrem no horário da manhã, o que não é para todos, sobretudo a nível vocal.

Acima de tudo, acho que é preciso gostar. Todos neste espetáculo gostávamos do que estávamos a construir e, isso fez a diferença. Para um bom musical acontecer, tal como, para um bom espetáculo no geral acontecer, é importante uma certa diversidade. Foi bom, no nosso caso, as pessoas terem formação noutras áreas, terem uma consciência teatral diferente, mas sobretudo, terem formação e estarem também ligadas a outras áreas. Num espetáculo de teatro é bom ter-se pessoas ligadas à música, ou às artes plásticas, por exemplo. Na minha opinião, isso enriquece.

**Que qualidades consideras serem essenciais num encenador, neste caso, é o Àngel Llàcer, e num diretor de atores, o Pedro Penim?**

Relativamente ao encenador não consigo avaliar, porque estive com o Àngel uma ou duas vezes. Não consigo avaliar, mas acho que tem uma enorme paixão pelo que faz e isso nota-se! Este é um projeto que lhe saiu do coração, no qual ele acredita, o que é muito bonito e ele não tem medo. Mas isto advém muito da escola espanhola.

Em Portugal, ainda por cima, nesta “onda contemporânea”, temos muito medo de que o nosso trabalho seja *cliché* ou piroso. (...) O Àngel não tem medo disso - às vezes, é um *cliché* tão grande que é bom. Não consigo avaliar as qualidades dele enquanto encenador, mas penso que o trabalho feito com o Paulo foi muito bom, e o próprio Paulo poderá falar melhor contigo sobre isso. Comigo, a título individual, foi escasso e, no geral, senti que os criadores do projeto deviam ter estado mais presentes. Isso foi uma falha grave, tal como o foi, a falta de direção vocal e musical.

Em relação ao trabalho do Pedro, considero-o espetacular, porque me ensinou uma coisa muito importante: pode ser-se muitas coisas. O Pedro, um dos fundadores da companhia de teatro mais experimental de Portugal e mais apoiada, visto como “um Deus da contemporaneidade”, está a dirigir um musical para crianças no Teatro da Trindade, cujo diretor é o Diogo Infante. O Pedro não tem medo de ter o seu nome no projeto e de se envolver completamente. Ele entregou-se ao projeto e creio que nunca o tratou como uma coisa menor. Deu tanta importância a este projeto como à Eurovisão ou como aos seus outros trabalhos, tratou-nos sempre bem, nunca tendo preconceito em relação a nós.

Isso fez-me acreditar no facto de ainda haver espaço para pessoas que não pertencem a *lobbys*. O Pedro ensinou-me a não ter vergonha de ser o que se é e de ser várias coisas. Isto era algo de que tinha realmente muito medo, porque vivia na sombra do preconceito de fazer teatro musical e com medo das pessoas olharem para mim apenas como uma miúda sem cérebro e que faz musicais. O Pedro olhou para mim de outra forma e isso foi muito importante.

Depois claro, o trabalho dele em termos de texto foi muito importante. Ele mudou a minha forma de dizer texto e ensinou-me muitos mecanismos. Ele é fantástico tecnicamente e sempre foi muito sincero. Teve sempre a capacidade de transmitir a sua opinião sobre as cenas, sem ser um encenador agressivo ou pôr alguém a chorar. A sua criatividade estava mais limitada neste projeto, mas foi ótimo.

**Como é que te sentiste durante os ensaios e no decorrer dos espetáculos? Sendo uma artista no início da criação dos seus projetos e sendo esta a versão portuguesa de *O Príncipezinho*, que chegou aos atores com todas as marcações definidas.**

Foi estranho, mas mesmo quando os espetáculos não são comprados, existem encenadores que marcam tudo ao milímetro, tirando-te, em certa medida, a liberdade criativa. Isto vai contra aquilo que eu acredito, isto é o oposto do que nos tentam ensinar na Escola Superior de Teatro e Cinema, pelo menos, na Licenciatura. Na minha opinião, o papel do “ator papagaio” está já ultrapassado e, neste caso, era forçoso porque o espetáculo era aquilo, sendo uma versão portuguesa.

De certo modo, foi castrador e acho que o Pedro fez bem em nunca nos ter mostrado o vídeo integral. (...) Eu nunca tive a pretensão de tentar imitar a criança que interpretou o Príncipezinho no vídeo. Depois, é inevitável acontecerem algumas mudanças, porque uma frase dita em catalão soa completamente diferente em português.

Havia ainda o facto de ter de “dar o nome e a cara por um espetáculo” no qual sabes existirem aspetos com os quais não concordas esteticamente, não sendo possível fazer nada relativamente a isso. Facto complicado, mas como não influenciou nenhum dos meus valores, e esta não deixa de ser uma obra muito válida, muito bonita e com uma mensagem forte, consegui avançar com este projeto. No entanto, se tal acontecesse numa obra com a qual eu não concordasse, não o teria feito.

Sinto que consegui desenvolver a minha criatividade em certos aspetos. É sempre possível, pois cada espetáculo é diferente, (...) e nós estávamos sempre a acrescentar coisas (...). Pode ser limitativo por causa do vídeo, visto ser necessário trabalhar sempre em conjunto com o vídeo *mapping* de modo a não tapar a projeção. Neste sentido, as possibilidades cénicas acabam por ser limitadas, mas também é um espetáculo muito portátil, feito para andar em digressão (...). Testei alguns limites, mas não criei nada para este espetáculo, (...) mas claro que encontras sempre as tuas recorrências.

Foi possível ter criatividade, se assim o quiseres designar, no sentido de ter conseguido estabelecer metas comigo própria. Por exemplo, eu dizia para mim: todos os dias vou dizer esta frase de uma forma diferente ou de uma forma igual, ou todos os dias vou tentar chegar a esta nota com esta respiração. Neste sentido, este é um trabalho muito técnico e muito pouco criativo.

Portanto, não acho que tenha desenvolvido uma grande criatividade neste espetáculo, desenvolvi uma data de ferramentas técnicas, nomeadamente a minha voz, que evoluiu imenso, também devido ao facto de ter estado tanto tempo em cena. Isso foi inédito para mim, porque eu passei cerca de hora e vinte em cena, sendo a única pessoa a quem isto aconteceu. Nunca me tinha acontecido antes; é duro, acho que não é para toda a gente e, no início, foi muito assustador.

**Já salientaste que aprendeste imenso com o Pedro. O que consideras mais marcante?**

Na primeira leitura do texto o Pedro disse-me: “Tu fechas muito as frases. Fechas muito os finais das frases e, às vezes, podes experimentar pôr as frases para cima e isso não quer dizer que estás a cantar o texto”. Por vezes, saímos da escola com esse receio de cantar o texto e o Pedro ao dizer-me isso, deu-me uma espécie de liberdade, ajudando-me a não me preocupar tanto com a forma como dizia o texto. Depois, com o passar do tempo, chegou a chamar-me a atenção e a dizer: “agora estás a dizer o texto totalmente cantado”.

Porém, o facto de poder brincar com o texto e de o Pedro não trabalhar na exaustão (eu já trabalhei em companhias nas quais se privilegiava o trabalho ao longo de muitas horas e este deixava de ser produtivo), foi muito bom. Também tivemos muito tempo de ensaios, mas foram sempre muito bem geridos tendo em conta o tipo de

espetáculo que é. Há projetos que exigem um trabalho de exaustão, mas um musical infantil não é esse projeto.

Depois, como já te expliquei, o Pedro ensinou-me algo que tem a ver mais com o sentido ético da arte, e é o seguinte: tu tanto podes ser o diretor de uma companhia de teatro experimental, como ser o apresentador da Eurovisão ou o diretor de um musical infantil e eu considero isto verdadeiramente inspirador.

**Sentiste, de algum modo, uma responsabilidade acrescida por estares a fazer o musical *O Príncipezinho* e por interpretares o Príncipezinho?**

Sim, claro. Quando um espetáculo apresenta como título o nome de uma personagem, mesmo que essa personagem não entre em cena constantemente, ou não seja quem tem mais texto, existe sempre uma responsabilidade. Tomemos como exemplo, *A Menina Júlia*. Quando vais assistir ao espetáculo queres logo saber quem é que interpreta esta personagem, ou *Hedda Gabler*, queres logo perceber quem é a Hedda Gabler, no caso de *A Cinderela*, também queres saber quem é, tal como no caso de *O Príncipezinho*.

É uma responsabilidade grande, não por ser a protagonista, mas por ser a protagonista de uma história da qual todos já ouviram falar e que agora também faz parte do plano nacional de leitura (...) Existem várias versões cinematográficas e já foi encenado por inúmeras companhias de teatro. Este é considerado o espetáculo oficial pela Fundação Antoine de Saint-Exupéry e nesse sentido, a responsabilidade é grande, é como se eu estivesse a continuar o legado do escritor e piloto francês. Por outro lado, o facto de ter sido necessário disfarçar que sou uma menina foi problemático para mim (...).

#### **Entrevista 5: Ator José Lobo**

**Qual é o balanço que fazes deste espetáculo?**

Já passou algum tempo, o que nos deixa também espaço para maturar. Amadurecer uma reflexão é sempre importante, se bem que quando terminamos os projetos existe um histerismo interior, porque sofremos de uma espécie de síndrome de “solidão pós término”.

Agora, com alguma distância e depois de já terem passado outros trabalhos por mim, faço um balanço muito positivo, mas também de uma grande generosidade. Este

projeto, apesar de parecer ter um cariz comercial, cujo objetivo é atrair o maior número de público e esgotar salas, tem uma função de generosidade enorme, acontecendo desde os ensaios até ao espetáculo.

Esta generosidade é fundamental entre o elenco, assim como, a humanidade e sensibilidade para levar um projeto destes a cena, com o peso destas palavras, da encenação, com a sensibilidade e nuances que este trabalho exige. Apesar de o espetáculo estar mascarado de artifícios como a música, a luz ou o vídeo *mapping*, se não houvesse um conteúdo não funcionava.

Em relação à técnica utilizada no projeto e ao seu núcleo faço um balanço muito positivo. No que concerne ao público, para quem trabalhamos, estive totalmente de acordo com aquilo que se construiu e sentimo-nos recompensados a esse nível. Por outro lado, sentimos também que compensámos o público com o trabalho que desenvolvemos ao longo de dois meses. Para mim, o processo, é, por vezes, mais importante que o espetáculo ou o resultado final, pela partilha e também, devido às conquistas e aprendizagens. Neste sentido, faço um balanço muito positivo e muito enriquecedor.

### **Como é que te sentiste durante os ensaios?**

Acabei por te responder, em certa medida, a esta questão na pergunta anterior (...). Dou muita importância ao processo, já que faz parte da construção do ator, do condicionamento do artista, do criador, do performer ou do intérprete. Portanto, o processo de ensaios é muito importante, sendo algo quase sagrado. É onde nos podemos atirar contra a parede, atirar contra o chão, rir, chorar, onde podemos largar as frustrações antes de entrarmos em cena.

Em cena, “a coisa tem de estar materializada”, tem de estar fixa, contudo aberta para que o espetáculo continue vivo, mas nos ensaios é possível testar tudo (...). Cheguei à conclusão de que os processos vivem das pessoas e eu prefiro trabalhar com uma pessoa menos forte tecnicamente, mas muito humana. Prefiro-a a uma pessoa altamente forte a nível técnico, que diga o texto muito bem, com uma grande fisicalidade, mas depois, em termos de ambiente e de processo, é difícil de chegar, sendo visível em cena e no grupo.

Este grupo foi espetacular, desde os atores, ao encenador, passando por ti, que nos acompanhaste durante todo este processo, chegando à produção da Universal. Foi fulcral juntar as pessoas certas para a concretização deste projeto, porque são as pessoas que fazem os projetos. Portanto, os ensaios foram espetaculares, enriquecedores e foi muito bom trabalhar com o Pedro numa vertente, que até pode não ser aquela a que o seu nome é associado, mas é espetacular, porque ele é muito versátil e é um ser humano incrível (...).

**Que características achas essenciais a um ator para integrar o elenco de *O Príncipezinho*?**

Tem que ter sobretudo humanidade e sensibilidade. Do ponto de vista técnico, tem de saber dominar a voz e o corpo e interpretar. Quando me refiro à interpretação não é a uma interpretação da palavra, mas à interpretação ligada à palavra e ao corpo. A interpretação constitui um todo, estando relacionada com a palavra, a música e o corpo.

Acredito que é realmente muito importante dominar a técnica de forma livre, de modo a não estar preocupado para ser possível chegar a outros sítios, durante o processo. Neste sentido, o ator deve primar pelas seguintes características: uma humanidade muito grande, uma sensibilidade especial e uma enorme capacidade de escuta, isto é, um olhar sensitivo, que permite estar desperto para o próximo.

**Que características são fundamentais num encenador (Àngel Llàcer) e num diretor de atores (Pedro Penim)?**

O Àngel é o encenador e o criador deste espetáculo; foi extraordinário ver o quão entusiasta é pelo seu projeto. Sente-se que este é o bebé saído da sua cabeça, e de todos os seus sentidos. Portanto, este projeto saiu-lhe das entranhas, sendo um projeto pelo qual tem um enorme carinho, imenso cuidado, pretendendo que fosse tratado exatamente assim, por quem o sucede.

Além disso, conhece todas as nuances, as não perceptíveis implícitas ao texto, à direção ou ao vídeo (...), isto é, todo o subtexto que existe por trás. Pode tentar descobrir-se o subtexto, mas, porque são mecanismos que proporcionam ao ator atingir algo em cena, o público não consegue adivinhar (...). O Àngel Llàcer apresenta essa característica parecendo ser uma estrutura muito forte, quase como uma matemática que

existe por trás do espetáculo. É ainda uma pessoa muito divertida e humana, apesar de, inicialmente, termos criado algumas resistências.

Foi muito gratificante ir a Barcelona tirar moldes, foi uma experiência única poder cruzar os elencos e conhecer a equipa artística e técnica de *O Principezinho*. Foi um dia muito especial para nós e, dificilmente o esqueceremos. Foi igualmente impactante conhecer o Àngel nesse dia. Ele tem tanta certeza sobre tudo. Nunca nos tínhamos visto, mas ele queria que lhe mostrássemos em cinco minutos como é que estavam a decorrer os ensaios em Portugal. Acabámos por sentir que estávamos a ser um pouco invadidos, quando ele pretendia exatamente o oposto. O Àngel queria perceber como estava a crescer o “seu bebé” e queria ajudar-nos a chegar mais longe. Agora, percebemos que era uma pessoa entusiasta pelo trabalho, profissional, rigorosa e imediata.

Em relação ao Pedro já falamos de uma forma mais suspeita. (...) Ele acabou por ser o nosso pai, irmão, amigo e até, mãe, e esteve sempre de mãos dadas connosco, protegendo-nos. As suas características que faço questão de destacar são: a capacidade de adaptação, uma vez que não é fácil ser diretor de atores de um encenador que está longe, e foi ele quem nos dirigiu durante dois meses. Refiro (...) também a capacidade camaleónica, porque teve de vestir a pele de portugueses e de catalães e foi necessário estar em contacto com estes últimos. Presumo que teve de tomar decisões, às vezes sem ter respostas, e assumir essa responsabilidade, sem deixar passar qualquer preocupação para nós (...).

O Pedro sabe quais são os mecanismos e as preocupações do ator, porque ele também é ator (...) e antes das nossas preocupações surgirem, já tem as respostas, o que é espetacular. Para além disso, tem um olho analítico fortíssimo e um sentido de criação muito perspicaz e inteligente (...).

**Querias levar-te a pensar relativamente a questões mais concetuais e empíricas deste espetáculo, já que és um ator que desenvolve os seus próprios projetos e que reúne alguma experiência artística. Como te sentiste por este espetáculo já estar totalmente definido?**

É engraçado colocares essa pergunta Mafalda, porque quando fiz a audição para *O Principezinho*, não sabia muito bem de que se tratava. Pensava que era um projeto original, encenado por Pedro Penim, mas não tinha conhecimento que este projeto era

proveniente de outro país. Depois, quando fui selecionado, (...) quando tomámos consciência de que o espetáculo já vinha de fora, aí confesso o meu pensamento: é sempre ingrato pegar num projeto criado (...).

Não tenho qualquer tipo de problema com esta forma de trabalho. Aliás, já participei em muitos projetos, alguns até bastante recentes, em que o espaço de criação é mais fechado e as indicações por parte do encenador ou do diretor são maiores. Gosto muito, e tu conheces-me, enquanto profissional, gosto de me adaptar a diversas formas de trabalho e a desafios opostos. É isto que me acrescenta e me completa!

A primeira questão que coloquei ao Pedro foi se tínhamos de fazer as personagens exatamente iguais, e aí ele esclareceu:

“nós temos que seguir uma encenação, da qual não podemos fugir devido aos elementos cénicos, aos figurinos e a todos os elementos do espetáculo. Não podemos fugir da encenação e as marcações são estas. No entanto, a construção das personagens pode ter a autenticidade de cada ator e deve ter”.

Fiquei muito contente e pedi para nos enviarem o vídeo. Quando o enviaste chegámos a ver algumas coisas, mas até hoje, nunca vi o vídeo completo. Só o vi quando tive dúvidas a nível das marcações e para chegar ao ensaio com conhecimento das marcações que tínhamos trabalhado anteriormente. Em termos de interpretação fiz questão de nunca prestar atenção para não me sentir influenciado (...).

O facto de eu e o Diogo não termos apenas uma personagem foi um desafio enorme. Tens de estar em cena e tens de ser aquela personagem, ou seja, tu entras em cena e já és a personagem. As personagens têm a duração de três minutos, sendo que algumas têm mais, por exemplo, a Raposa. Ainda assim, a Raposa tinha de entrar e tinha que ser, sendo-lhe necessária uma interioridade, um desenvolvimento e uma construção desenvolvida antes de entrar em cena.

Foi um sentimento ambíguo, porque era um projeto que sabia que funcionava, porque já estava construído. Porém, tive medo de me sentir um pouco limitado por não poder pôr o meu *input*. No entanto, o Pedro é um encenador tão inteligente (...) e tão apaixonante que, resolveu logo essa questão ao explicar que tínhamos as marcações já

determinadas, mas dentro disso existia a autenticidade do ator, fator a ser respeitado. Daí, a humanidade de cada ator ser necessária.

**Sentiste, de algum modo, uma responsabilidade acrescida por integrares o musical *O Príncipezinho*?**

Sim, senti. Sinto uma responsabilidade acrescida em todos os projetos em que estou envolvido, pois é uma responsabilidade subir a cena e essa consciência deve existir. A maior responsabilidade deste espetáculo é o facto de ser um dos livros mais vendidos de sempre, fez anos recentemente, inclusive quando estivemos em cena, e tem uma matéria humana muito grande.

As pessoas dão muita atenção ao estilo de vida presente na obra e determinadas frases não escapam a ninguém. Estas questões até nos surgiram nos ensaios: antes da palavra “cativar” usávamos “domesticar” (...), há pessoas que têm estas palavras gravadas, seguindo de forma sagrada o livro e a história (...).

Esta história é especial e (...) tem uma mensagem muito especial. Por ser um livro amado e tão querido, constitui uma responsabilidade pegar nesta obra (...), sobretudo para não se fazer mais um espetáculo, pois já tantas vezes entrou em cena. As pessoas não vão ao teatro para ver mais uma coisa e esta é a responsabilidade maior (...). A maior responsabilidade foi essa, para não ser apenas mais um espetáculo de *O Príncipezinho* (...).

**Como te sentiste quando deixámos o Pólo Cultural das Gaivotas e chegámos ao Teatro da Trindade?**

Senti-me nostálgico. Obviamente, que depende de cada processo. Existem processos que duram um mês, um mês e meio, este durou dois meses. Este processo permitiu-nos maturar e isso foi extremamente valioso. O espaço na Rua das Gaivotas foi muito importante (...), tornando-se especial, graças ao amor que houve no processo de criação. Quando partimos para o Teatro da Trindade, sentimos um misto de emoções e, se por um lado, estávamos desejosos de chegar (...), entrar em cena e pôr tudo em prática, por outro, sentimos um misto de nostalgia.

O que sentimos é muito diferente de terminar um projeto, porém já começa a ser uma forma de desprender, porque já terminou um processo (...), é um misto de sentimentos e não se resume apenas a deixar um sítio; é sair de um sítio, um estado, um

processo, uma parte da criação. Neste sentido, é entrar numa nova etapa (...), é como tirar um bocadinho do cordão umbilical (...), e depois quando terminarmos o projeto retiramos a outra parte; isto acontece sempre, por mais projetos que façamos.

**Quais foram as maiores dificuldades que sentiste? Refiro-me ao processo de ensaios, mas também aos espetáculos no Teatro da Trindade.**

As maiores dificuldades que senti... (o José Lobo levou alguns segundos até conseguir verbalizar a sua resposta).

Uma das minhas dificuldades está relacionada com as marcações e tem a ver com o facto de o espetáculo estar tão definido, tão marcado e de ter sido criado para um corpo espanhol (sic). Este espetáculo foi construído para o corpo de um elenco espanhol, logo a adaptação torna-se difícil (...) Contudo, rapidamente chegámos lá.

A nível pessoal, a minha maior dificuldade foi chegar à autenticidade e características das personagens. Não foi difícil diferenciá-las, mas, fazê-las ser em apenas três minutos.

A maior dificuldade que sentimos no Teatro da Trindade, teve a ver com questões técnicas e de som (...). As pessoas não têm noção (...), mas este projeto é muito difícil, porque trabalhamos com o vídeo, som, marcações em cena e com o jogo de luzes. É necessário um enorme rigor de *ballet* clássico ou, até maior. É um trabalho de pormenor. Chega a ser uma loucura!

A dificuldade em aliar o som ao facto de nos sentirmos confortáveis a cantar ao vivo, ao facto de termos de estar atentos ao vídeo *mapping*, à luz e a tudo o que acontecia, foi sendo afinada no decorrer dos espetáculos. Não o conseguimos fazer assim que se iniciaram os ensaios no Teatro da Trindade. Determinados aspetos nunca conseguimos afinar, porém aprendemos a lidar com essas dificuldades (...), porque fazer teatro musical é muito difícil, mas também é muito bom, sendo um trabalho de muito respeito, de cruzamento de várias disciplinas, nada tendo a ver com lantejoulas e plumas.

**Agora, fizeste-me recordar a entrevista que fiz à Joana Brito Silva, tendo-me ela confidenciado que com o Pedro Penim aprendeu a não ter medo de ser várias coisas. Revelou-me também sentir que o teatro musical em Portugal está**

**associado a um preconceito. Na tua opinião existe algum preconceito associado ao teatro musical?**

Sim, existe e talvez esteja a ser amenizado. O teatro musical cruzou-se na minha vida, sem o ter tentado procurar, mas apareceu gradualmente devido à minha procura pela junção de várias disciplinas, pela minha formação e interesse em conciliar o corpo e a palavra.

Ainda existe preconceito para com o teatro musical e este é um trabalho difícil, rigoroso, no qual é impossível existir uma zona de conforto. Por outro lado, é um tipo de teatro que, cada vez mais, retrata a sociedade contemporânea, assim como, problemáticas reais. É um tipo de teatro a chegar a uma franja de público maior, acarretando uma responsabilidade maior (...) e com uma pesquisa tão, ou mais profunda, do que outros projetos considerados como mais performáticos.

**No decorrer dos ensaios, fui-me apercebendo que chegaste ao teu trabalho de uma forma muito espontânea, assim como todos os atores. No entanto, tu e o Diogo Bach eram quem tinha mais personagens a desenvolver, desempenhando-as de forma maravilhosa. Utilizaste alguma ferramenta ou técnica para conseguires descobrir cada personagem?**

A técnica é importante, porque nos ajuda a chegar aos sítios e a saber como chegar, mas depois tem de haver uma liberdade e espontaneidade que nos permita ser livres, descobrir outras coisas, caso contrário fica tudo extremamente técnico e sem vida. É engraçado estares a tocar nesses pontos, porque são realmente muito importantes. Como se chega a um Rei, Bêbado ou a um Acendedor de Candeeiros? É a experimentar e a não julgar, transformando a técnica em algo “respirado” e genuíno (...).

Eu limitei-me a dar sugestões e a oferecer o que a minha imaginação e a minha “caixinha de ferramentas” sentiam e diziam. Sempre que o Pedro dizia para eu mudar ou experimentar fazer de outro modo, eu automaticamente tentava desprender-me do que tinha feito anteriormente e incluía a nova proposta.

Neste sentido, a ferramenta que mais utilizei foi “não me julgar” e “não criar uma resistência”. Depois do que foi assimilado através da técnica física, da palavra e da

técnica vocal, depois disso bem articulado e bem defendido, após um trabalho de mesa concluído, foi possível preocuparmo-nos com a fisicalidade de outra forma.

O meu trabalho foi desenvolvido de forma espontânea, mas também refletida, de modo a perceber o que cada cena pedia. Considero, esta sensibilidade por parte do ator, assim como a humanidade que já referi, muito importantes.

## **Entrevista 6: Atriz Mariana Pacheco**

### **Qual é o balanço que fazes do projeto *O Príncipezinho*?**

Obviamente que é um balanço muito positivo. Tu sabes o que vivemos e conhecestes o processo de ensaios e as sessões ocorridas nos meses em que estivemos no Teatro da Trindade. Faço um balanço muito positivo pela história e pela magia que se viveu. Este é um espetáculo de teatro infantil, que não considero propriamente infantil, mas que não deixa de trazer magia à minha vida.

Por sua vez, criou-se uma amizade muito forte entre o grupo e uma energia muito positiva, desde o início. Foi muito bom! O ambiente foi sempre espetacular e aconteceu o mesmo com o público e com todas as pessoas que fizeram parte deste projeto. Já tenho saudades e o facto de se ter saudades de um projeto e de querer repeti-lo só pode ser um ótimo sinal.

### **Quais são as “características” ou valências que um ator deve ter para integrar o elenco do musical *O Príncipezinho*?**

Primeiro, cantar porque é um espetáculo musical. No entanto, tem de se entregar e digo isto sobre o musical *O Príncipezinho* ou sobre qualquer outro projeto, porque são valências de qualquer ator seja em que projeto for.

Em segundo lugar, deve acreditar na história - devemos acreditar naquilo que fazemos e esta é uma história importante que contamos a um público de diversas faixas etárias. Provavelmente vamos moldar algumas personalidades - quando chegarem a casa, as crianças farão perguntas aos pais. Creio que é importante e devemos acreditar nesta transmissão da mensagem, para conseguirmos comunicar uma verdade às crianças e aos pais.

Acredito que um ator deve ter estas duas valências e tudo o resto vem por acréscimo. Claro que profissionalismo, empenho, dedicação e talento são fundamentais, mas acima de tudo deve acreditar e entregar-se.

### **Como é que foi para ti interpretar a personagem Rosa?**

Foi um grande desafio. Embora possa parecer fácil, não o é, devido às características escondidas desta personagem. A Rosa tem características contraditórias, muito opostas, sendo difícil interpretá-la de forma a que se conheçam as suas particularidades a fim de transmitir a mensagem da obra (...). Adorei. O processo foi difícil, mas acredito que o objetivo foi cumprido.

### **Que qualidades são essenciais num encenador, o Àngel Llàcer, e num diretor de atores, o Pedro Penim?**

Na verdade, o nosso processo aconteceu sempre com o Pedro. A encenação é da autoria do Àngel, já estava definida, não foi desenvolvida connosco e este pode realmente constituir um ponto negativo. Se fosse necessário apontar algum ponto menos positivo seria este, uma vez que o espetáculo não foi criado connosco, já existindo a encenação e uma base que nos foi passada, sendo agarrada pelo Pedro.

Portanto, não deixo de o considerar o nosso encenador porque foi com ele que vivemos todo este processo. O Àngel esteve muito pouco presente. Relativamente ao Pedro só tenho coisas boas a dizer: foi muito bom trabalhar com ele e perceber como é que ele trabalha. Ele tem uma gestão fantástica a nível pessoal e profissional, tendo isso tornado o ambiente muito mais leve. Trabalhámos muito, mas de forma descontraída, o que faz com que se trabalhe mais e com gosto e foi assim desde o processo de ensaios até estrearmos.

Neste sentido, considero as características que o Pedro tem enquanto pessoa, encenador e diretor, as melhores, porque conseguem levar um projeto avante, fazendo com que todos os intervenientes estejam de alma e coração, “vestindo a camisola”.

Foram poucas as vezes que nos cruzamos com o Àngel e, para além de ter outra postura, é espanhol (sic). Também tu pudeste testemunhar isso. É mais duro e não sei se teríamos tido tanta sorte se tivéssemos feito o processo de ensaios com ele. Penso que teria sido mais complicado.

**Como é que te sentiste a nível pessoal e artístico neste espetáculo tendo em conta que *O Príncipezinho* já estava criado e esta é a sua versão portuguesa?**

Penso que te respondi a esta questão na pergunta anterior, mas foi difícil pegar num projeto já concebido. A tradução foi fundamental e foi muito bem conseguida pelo Pedro. Não havia muito a criar, existia sim a interpretar e aí também se cria.

Obviamente, o processo artístico é nosso, mas não é possível dar grandes opiniões porque já existe uma base e uma estrutura a cumprir. Este espetáculo é uma adaptação e não é a primeira que eu faço. Aliás, eu estreei-me no teatro com um projeto musical, uma adaptação que tinha também uma encenação base, mas comparativamente com *O Príncipezinho* foi mais alterada. Neste sentido, não é nada de novo para mim, se bem que gostasse de ter participado no processo desde o início.

**Sentiste dificuldades durante o processo de ensaios ou nos espetáculos? Se sim, que tipo de dificuldades?**

Acho que te respondi a esta pergunta quando te falei da personagem Rosa, pelo facto de ser necessário mostrar todas as suas facetas, pois ela não é boa, mas também não é má, isto é, tem características boas e más. Se, por um lado, tem muitas inseguranças, por outro, quer-se mostrar dura, confiante e controlar tudo e todos. No fundo, sente-se sozinha, abandonada, sente que não é amada e chega até a ser desesperante. Tudo isto se revelou um desafio enorme para mim.

Também interpretei o “Ajudante do Acendedor de Candeeiros” e aí já era possível levar mais para brincadeira, mas foi igualmente difícil porque, dentro do seu lado descontraído, havia certas regras e limites. Para mim foi tudo difícil, pois era tudo novo. Ainda desconheço este mundo do teatro musical, sobretudo porque foi o meu primeiro musical infantil, se é assim considerado.

Tive também dificuldade em me adaptar a um ambiente mais jovem, interpretar uma personagem mais abonecada como o Acendedor de Candeeiros, para o qual fiz questão de dar realidade e muita verdade à personagem, dentro de um universo mágico e de fantasia.

Por último, destaco a música como uma das minhas grandes dificuldades, porque era difícil cantar e ainda tenho muitas inseguranças a nível musical. Ainda não possuo uma grande estrutura, não tenho formação, técnica e sinto muitas fraquezas

nessa área. Se me encontrasse mais debilitada, poderia não conseguir cantar a música, porque achava a música demasiado difícil para mim. Todo o processo, até chegar ao teatro e começar a cantar ao vivo, foi duro, devido às minhas inseguranças.

**Como é que te sentiste quando deixaste o Pólo Cultural das Gaivotas e chegaste ao Teatro da Trindade?**

Foi uma mudança radical e acho que também te apercebeste disso, porque também a fizeste connosco. Todos sentimos uma mudança de ambiente brutal, não querendo dizer que tenha sido pela negativa ou pela positiva, foi apenas uma mudança. Não tem de ser necessariamente uma coisa ou outra, mas foi diferente, porque passámos de um ambiente muito intimista, muito nosso, no qual criámos o nosso universo, o nosso mundinho, a nossa magia (...), ainda tenho alguma nostalgia desses meses, para um ambiente mais rigoroso e com mais horários (...).

De repente, pareceu-nos mais distante. As primeiras vezes que ensaiámos no Teatro da Trindade, senti que estávamos a aprender tudo de novo. Não sei se os outros membros do elenco sentiram o mesmo, mas eu senti que era um recomeço. Felizmente, já levávamos muito do espetáculo connosco, tendo sido muito bom nesse sentido, mas tivemos de reaprender tudo e readaptar-nos a um espaço diferente. Foi necessário adaptarmo-nos à encenação em palco, a outras pessoas que lá trabalhavam e aos técnicos. Mas, no final, correu muito bem!

**Sentiste uma responsabilidade acrescida, por fazeres parte do espetáculo *O Príncipezinho*? Coloco esta questão devido à sua mensagem tão importante e tão transversal.**

Sim, muito. Acima de tudo porque só mais tarde vim a descobrir que este é o musical oficial da Fundação Antoine de Saint Exúpery e, neste sentido, é o musical de *O Príncipezinho*! Assim que tive conhecimento deste facto senti uma pressão maior, não que me tenha incomodado ou interferido com o meu trabalho, ou com a minha forma de estar no projeto.

Mas sim, há o medo de falhar, de não fazer bem, de ser mal interpretada ou de o público infantil não gostar. Contudo, são inseguranças que qualquer ator sente, especialmente se estiver a integrar uma história tão conhecida e *O Príncipezinho* é das

histórias mais conhecidas. Toda a gente conhece esta obra, leu ou quer ensinar aos filhos e é aquela história universal que transcende o tempo. Portanto, sim senti.

**Consideras que existe algum preconceito (por parte do meio artístico ou não) relativamente a quem faz teatro musical? Esta foi uma questão que também abordei com o Pedro, a Joana e o José Lobo.**

Eu quero dizer que sim, porque estou de certa forma rodeada por colegas que fazem teatro musical e que sentem isso, embora não o tenha sentido na pele. Gosto de julgar aquilo que vejo, sinto e vivo, independentemente de poder ser influenciada por opiniões de terceiros, porque me faz mais sentido. Porém, não penso que exista preconceito e se existiu, é capaz de passar, da mesma forma que há preconceito para com a televisão e em relação ao teatro e ao cinema.

Existe preconceito entre as várias áreas e o teatro musical, provavelmente, é visto como algo mais banal. Há muitas pessoas que não gostam, porque defendem que não é credível uma pessoa começar a cantar do nada. Neste caso, considero que são opiniões e toda a gente tem direito à sua. Portanto, não sei se te consigo responder à pergunta, porque na verdade nunca senti preconceito na pele e os três musicais que fiz foram tão diferentes, que nem sequer os consigo agrupar na mesma “categoria”.

**Qual é a maior aprendizagem que levas contigo deste trabalho?**

Acho que posso falar das pessoas com quem trabalhei, porque foi com elas que aprendi. Foi com o Pedro, o Paulo, a Joana, o José, o Diogo, contigo também, com as pessoas do Teatro da Trindade e foi também com o público. Esta aprendizagem com o público foi através dos comentários das crianças e dos pais, pois recebemos inúmeras mensagens e tivemos um feedback muito positivo. Recebemos vídeos de crianças a cantarem as nossas músicas, que eram originais. Não há alegria maior do que uma criança que sabe as músicas e as cenas de cor, enche-nos o coração de uma forma inexplicável.

Aprendemos com a história do espetáculo, lembrando-nos uma série de coisas que já esquecemos, especialmente nesta época da tecnologia, dos telemóveis e das redes sociais. Já não sabemos o essencial e esta história é tão importante para lembrar, nem que seja durante a hora do espetáculo que nos esquecemos de coisas tão importantes,

porque estamos preocupados com o que não interessa. Durante os meses deste projeto, vivi muito isso e, de forma bonita, mágica, e muito inocente.

Estas pessoas foram escolhidas a dedo, não só pelo seu talento, mas também pelo que ofereceram. Funcionámos muito bem, criámos uma grande união e vivemos o projeto com tudo o que tínhamos e, isso, foi muito bonito e acho que aprendemos muito uns com os outros.

### **Entrevista 7: Ator Paulo Vintém**

#### **Qual é o balanço que fazes do projeto *O Príncipezinho*?**

O balanço é o mais positivo que podia ser. Este projeto foi maravilhoso para mim graças à fase em que surgiu, assim como pela mensagem e pelas pessoas envolvidas. Estou muito ansioso por voltarmos novamente a cena, porque acredito que deve ser passado a mais pessoas e o público deve ver e ouvir a mensagem devido à sua importância. Este é um daqueles projetos que aparecem poucas vezes ao longo da carreira, por fazerem tanto sentido na fase da vida em que estamos - isto aconteceu comigo. Portanto, foi um projeto que adorei e espero que continue por muito mais tempo.

#### **Quais são as “caraterísticas” ou valências que um ator deve ter para integrar o elenco do Musical *O Príncipezinho*?**

Verdade, acima de tudo. Estamos a falar de temas muito simples, mas a nossa sociedade, devido ao excesso de informação, e à correria do dia a dia acaba por se esquecer. Por outro lado, temos de ser artistas completos porque este espetáculo é um musical, sendo preciso representar, dançar, embora a coreografia não seja algo de pormenor e apareça apenas em pequenos momentos e, claro, cantar (...). Dá-me muito prazer fazer teatro musical, porque conseguimos integrar em palco várias artes ao mesmo tempo. Como já te disse, já tinha muitas saudades de fazer teatro e foi maravilhoso voltar com este projeto.

#### **Como foi para ti interpretar o Aviador?**

Foi muito bom, pelo facto de ser um contador de histórias, por falar diretamente para as pessoas, olhando-as nos olhos e por contar uma história tão bonita. Sempre foi um sonho fazer uma personagem deste género, envolver-me neste espetáculo foi maravilhoso (...). Provavelmente repetir-me-ei, mas esta fase da minha vida, os meus

valores, o que valorizo verdadeiramente, tem tudo a ver com o Aviador e com a mensagem por ele passada.

Foi um projeto interessante devido ao processo de dois meses de trabalho e de ensaios, revelando-se essencial para aprofundarmos tudo ao pormenor, sendo possível chegar ao resultado final no teatro, o que foi maravilhoso.

**Que qualidades são essenciais num encenador, o Àngel Llàcer, e num diretor de atores, o Pedro Penim?**

Sensibilidade, experiência, serem grandes profissionais e grandes diretores e perceberem o que estão a fazer. Foi maravilhoso conhecer o Pedro Penim. Ainda não me tinha cruzado com ele, mas tornou o processo leve e fácil. Com um diretor mais rígido seria um bocadinho difícil. Ele tornou todos os processos e todas as etapas tão leves que ficou tudo presente em nós. O Pedro fez um grande trabalho e foi maravilhoso trabalhar com ele.

Trabalhei com o Àngel só aqueles dois dias, como tu própria presenciaste, mas foi intenso e maravilhoso, pois tive de “ir lá ao fundo e buscar o sentimento que a personagem teria de ter” e isso apresentou resultados. Esse é um dos dias que vai ficar marcado em mim, pois já não fazia algo assim há muito tempo, já não puxavam por mim daquela forma e foi mesmo muito especial. Foi maravilhoso conhecer o Àngel Llàcer, assim como o Manu Guix. Juntos formam uma dupla fantástica.

**Como é que foi para ti teres sido dirigido pelo Àngel Llàcer durante a sua breve estadia em Lisboa? Pergunto isto porque na versão catalã ele também interpretou a personagem Aviador e porque é um dos criadores deste espetáculo.**

Inicialmente preocupou-me um bocadinho. Principalmente porque tinha indicações sobre ele ser uma pessoa rígida, direta e um pouco difícil de trabalhar. Estas informações resultaram da pequena estadia que eles tiveram em Barcelona aquando da realização dos moldes das máscaras, no entanto adorei trabalhar com ele.

Adoro trabalhar com pessoas assim: que vivem o que estão a fazer, que estão dentro de todo o processo, tentando, sem se cansarem, chegar ao melhor, tirando o melhor de cada um de nós. O facto de ele interpretar a personagem e de conhecer toda a peça, deixou-me um pouco apreensivo, porque foi ele quem criou o espetáculo. Mas, adorei trabalhar com ele e foi extremamente importante.

**Como é que te sentiste a nível pessoal e artístico neste espetáculo? Tendo em conta que *O Príncipezinho* já estava criado e esta é a sua versão portuguesa.**

Senti-me muito bem e considero o espetáculo perfeito para ser apresentado em várias línguas e em vários países. Foi um privilégio estar com todo o elenco e isso também contribuiu para tornar este projeto especial. Tanto o processo de ensaios, como os meses que estivemos em cena foram muito bons.

A nível artístico senti-me bem, senti que fiz um bom trabalho e gostei do que fiz. Estou ansioso por voltar ao palco, porque acho que há sempre aspetos a melhorar. Na minha opinião, existiram espetáculos que “estiveram mesmo no ponto” e isso notou-se pela reação do público. Voltando a repetir-me, foi maravilhoso fazer este projeto.

**Sentiste dificuldades durante o processo de ensaios ou nos espetáculos? Quais?**

Não senti muitas dificuldades, porque foi um processo tranquilo, no qual tivemos tempo, e não foi feito à pressa. Gostava que determinados aspetos tivessem saído perfeitos, provavelmente não saíram, mas poderão vir a sair.

As dificuldades encontradas tiveram sobretudo a ver com a quantidade do texto, que depois acabou por se tornar instintivo e com as inúmeras interpretações que cada cena poderia conferir, mas acredito que, em conjunto com o Pedro e com o toque final do Àngel, conseguimos fazer isso. No que diz respeito à música e à coreografia não senti dificuldades, foi perfeito.

**Como é que te sentiste quando deixaste o Pólo Cultural das Gaivotas e chegaste ao Teatro da Trindade?**

O Teatro da Trindade teve a magia do palco, do próprio teatro, das luzes, do décor, e nós, vivendo isto, sabemos que a fase do laboratório, muitas vezes, é a mais importante, a que mais nos enriquece a nível artístico. Volto a repetir que o processo de ensaios foi muito importante, pois a emoção que vivemos na sala cor-de-rosa do Pólo Cultural das Gaivotas foi diferente, porque sentimos tudo muito “à flor da pele”. À exceção do último espetáculo nunca senti o Aviador como senti nos ensaios em que o Àngel esteve presente. Foi difícil sentir todas as músicas e sensações naquele palco, uma vez que a música não estava tão presente e abrangia a totalidade da sala, ao passo que no Pólo Culturas das Gaivotas a música chegava até nós com outra intensidade.

Foi muito bom o processo de laboratório e existiram coisas que ficaram na sala cor-de-rosa e que não se voltaram a repetir, mas houve outras que se ganharam no Teatro da Trindade.

**Sentiste de algum modo uma responsabilidade acrescida por fazeres parte do espetáculo *O Príncipezinho*? Coloco esta questão devido à sua mensagem tão importante e universal.**

Claro que sim. É uma mensagem que devia ser ouvida todos os dias, tal como devia ser feita a leitura do livro. Por outro lado, faz parte de várias gerações e tenho pena do espetáculo ter estado em cena apenas dois meses, pois, deveríamos passar isto a um maior número de pessoas devido à sua mensagem tão importante e simples.

Esta responsabilidade levou-me a sentir uma vontade de fazer bem, de passar a mensagem bem, fazendo daquele Aviador um contador de histórias, que fazia as pessoas brilhar e não pestanejar ao ouvi-lo contar a sua história. Isto foi uma responsabilidade, mas não a senti como um peso, mas quase como uma missão. É pena que nem todos os projetos sejam como este e tu, que o viveste connosco, também deves ter sentido isso.

**Consideras que existe algum preconceito (por parte do meio artístico ou não) relativamente a quem faz teatro musical? Esta foi uma questão que abordei inicialmente com o Pedro, com a Joana e com o José.**

Não, não considero. Acho que o teatro musical tem muito valor, pois faz-nos viajar, faz o público viajar de outra forma só por estar a assistir um espetáculo de teatro. Penso que existe uma falta de hábito em ver teatro, mas em geral, não apenas no teatro musical.

Adoro teatro musical por tudo o que é colocado ao dispor e pelo facto de os artistas terem de ser extremamente completos a vários os níveis. Para mim, isso é um desafio, é algo que já fiz, adoro fazer e que quero continuar a fazer. Não existe um preconceito para com o teatro musical, pois é como tudo, e se for bem feito como *O Príncipezinho*, as pessoas irão sentir.

**Qual é a maior aprendizagem que levas contigo deste trabalho?**

Este trabalho é especial pela sua mensagem e, para além de tudo, constitui um relembrar de uma mensagem importante. Levo todas as pessoas que trabalharam connosco: a Joana, o Diogo, o José Lobo, a Mariana, tu, o Pedro, o Àngel e o Manu. Foi

maravilhoso conhecer-vos e espero que tenhamos a oportunidade de partilhar o palco durante mais meses.

A aprendizagem acontece na prática. Retirei, sobretudo, o facto de ter feito algo não apenas por fazer, mas porque me tocou graças à sua mensagem e porque sentimos muita verdade no decorrer do nosso trabalho, como no meu caso, que vivi o Aviador e todas as palavras ditas por ele como sendo minhas, como sendo verdade. Isto é o *holy grail*<sup>14</sup> de tudo, é a “cereja no topo do bolo”, é a perfeição e é a sintonia. Tal como já referi, é muito difícil ter sempre projetos como este, que foi quase perfeito. Deviam ser todos assim!

---

<sup>14</sup> A expressão *holy grail* é traduzida como Santo Graal, ou seja, o copo que se acredita ter sido usado por Jesus Cristo na refeição antes da sua morte ( na última ceia), mas também pode ser utilizada quando nos referimos a um objetivo final.